

ADRIANA CAROLINA HIPOLITO DE ASSIS

**O palimpsesto amoroso em *Desmundo*:
contos de fadas**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ADRIANA CAROLINA HIPOLITO DE ASSIS

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em **Literatura e Crítica Literária** à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. *Fernando Segolin*.

**São Paulo
2006**

Banca Examinadora

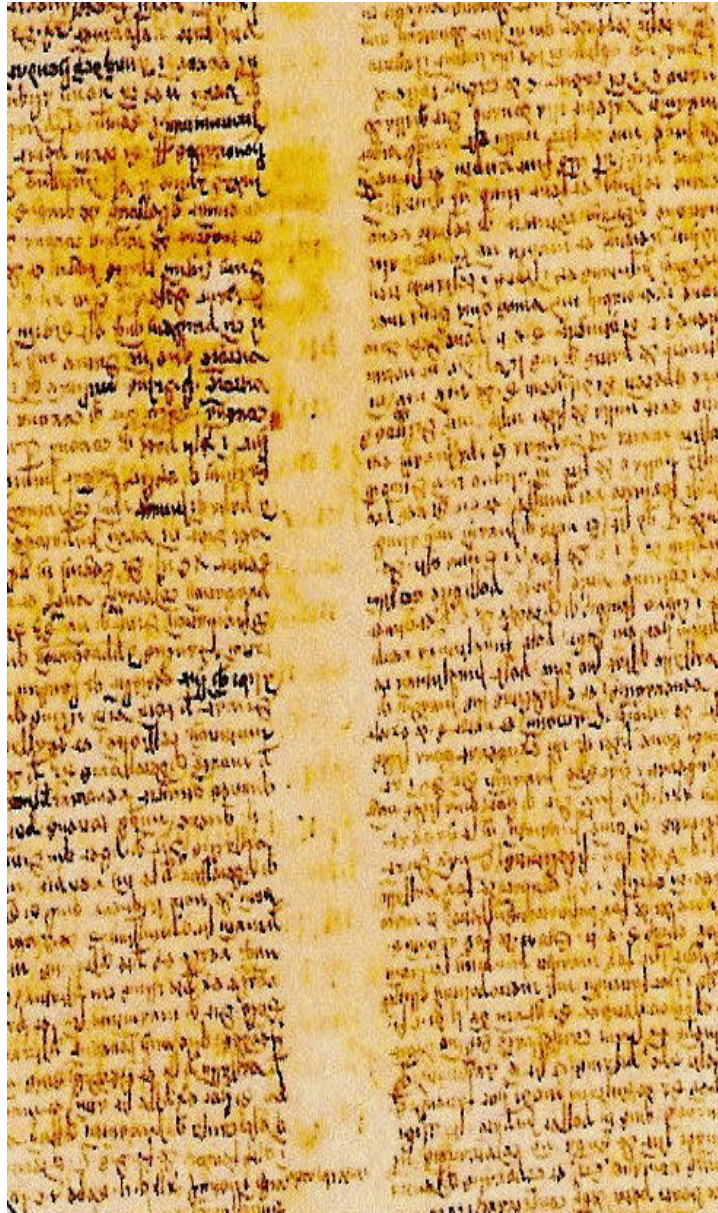


Ilustração retirada da capa do livro *Palimpsestes – La littérature au second degré*, de Gérard Genette, Seuil, Paris, 1982.

Agradecimentos

Às luzes da minha vida: Carolina, Marcos e Nair.

Agradecimentos

Ontem reli ***Ficções***, de Borges pensando na memória, nos palimpsestos que carregamos dentro de nós...Uma cidade, uma geografia sem fim de objetos, coisas, pessoas presentes em nós. O que fica nos fragmentos, nos sulcos da nossa memória senão aquilo que selecionamos ou excluimos por afeto.

Somos afetados por todos os lados, num bombardeio de eus e de outros que se interseccionam, se bifurcam...

Não posso mudar as lembranças, elas estão incrustadas em meu ser e no dos outros também. Palimpsestos memorialísticos que pululam quer porque amo quer porque odeio...A convivência nessas entrâncias nos faz aprender e reaprender o outro...Assim repenso caminhos....Aprendo a gostar e a guardar na memória aqueles que me afetam, que me fazem um ser presente nesse mundo caótico e, por vezes, sem sentido, mas que logo se organiza sobre outras bases.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente me ajudaram.

RESUMO

O presente ensaio reflete sobre a aplicação do conceito do palimpsesto como um procedimento capaz de auxiliar as análises dos romances, com o intuito de revelar narrativas camufladas. Ao efetuamos a raspagem palimpséstica do romance *Desmundo*, de Ana Miranda, encontramos um segundo plano, uma outra camada, na qual emergem textos que revelam ecos de uma voz movediça advinda da tradição oral, na qual comparecem contos de fadas, ritos de passagem, provas iniciatórias e, até mesmo, de um ideal de afeto, de amor traduzido pelo clichê do final feliz. A contribuição que estabelecemos com os palimpsestos, como ferramenta para a análise de romances, ao associá-los aos mecanismos da recepção e às teorias semióticas, permitem ao leitor, a partir das marcas-tatuagens indicadas no texto, perceber as camadas, que herméticas, convivem em uma mesma narrativa. Somente o leitor pode, ao seguir os rastros deixados no texto-palimpsesto, bifurcar e descobrir outros caminhos narrativos.

ABSTRACT

This study observes the application of the palimpsest concept as a procedure capable of assisting in the novel analysis with the objective of revealing disguised narratives. When we conducted the palimpsestic scraping of the novel *Desmundo*, by Ana Miranda, we found a second level, another layer, where texts emerge revealing echoes of a fickle voice from oral tradition; where fairy tales, rites of passage, initiation tests and even an affection, love ideal appear, represented by the cliché of a happy end. The contribution we make using palimpsests as a novel analysis tool occurs when we associate them to reception mechanisms, which, associated with semiotic theories and based on tattooed marks found in the text, allow the reader to perceive these hermetic layers, which coexist side by side in the same narrative. Only the reader is capable of taking new bifurcated narrative paths by following the track left by the palimpsestic text.

SUMÁRIO

Introdução	PG. 10
1 – Palimpsesto: do hermetismo antigo à crítica atual	PG.15
1.1 – A influência hermética e suas co(i)nfluências críticas com os palimpsestos	PG. 21
2 – Palimpsesto: um movimento hermetismo tardio em semiose	PG 26
2.1 – Movência hermético tardio	PG. 29
2.2 – Tatuagens em diferentes recepções	PG 31
3 – Sobre o amor: algumas pinceladas filosóficas	PG 39
3.1 – O discurso amoroso na literatura	PG 48
3.2 – Amor e Erotismo	PG 49
3.3 – O verdadeiro amor ou pingüim de geladeira?	PG 54
4 – O palimpsesto amoroso em <i>Desmundo</i> : conto de fadas	PG 58
4.1 – Camadas herméticas segmentadas dos contos de fadas	PG 78
4.2 - Dobra ou um desvio de recepção?	PG 81
5 – Conclusão	PG 87
ANEXO I	PG. 89
ANEXO II	PG 92
ANEXO III	PG 93
6 – Bibliografia	PG. 94

INTRODUÇÃO

Escrever sobre o palimpsesto é entrar no processo de recriação poética ou na procura das fontes, da origem. É discorrer sobre a memória e o esquecimento. É restabelecer o elo com a magia como decifração, como revelação da palavra que se alia aos mecanismos da recepção.

Tê-lo como objeto de estudos não é uma tarefa fácil, uma vez que se constitui como ancestral, como afirma Gérard Genette¹ (1982), de todos os estudos relativos à intertextualidade, ao intertexto, à paródia, ao dialogismo etc. Por isso, traçar paralelos ou mesmo classificá-lo é uma forma de repetir o elo de proximidade conceitual apontado acima. Um dos motivos, talvez, para o seu esquecimento, enquanto objeto/ferramenta de análise literária. Daí acreditarmos que sua questão deva ser examinada – não em termos de se chegar a novas categorias e/ou paradigmas teóricos e nem tão pouco retomando as teorias genettianas, com a qual repetiríamos o mesmo -, mas com o intuito de se testar sua relevância para a análise e a prática de textos literários, observando, sobretudo, aquilo que consideramos ser o diferencial entre os palimpsestos e as

¹Gérard Genette sistematiza, em *Palimpsestes la littérature au second degré* (1982), um arrazoado classificatório minucioso sobre os palimpsestos. O autor observa cinco tipos de relações “transtextuais” como uma relação de *coprésence* entre dois ou mais textos: 1- *intertextualidade* conceito depurado dos estudos de Julia Kristeva; 2- *paratextos* relação explícita com títulos, subtítulos, prefácios, epígrafes, etc.; 3- *metatextualidade* comentário sem citação da obra; 4- *hipertextualidade* relação do texto B com o texto A. O hipertexto é, para o autor, todo texto derivado de outro por uma transformação, lembrando ainda que o mesmo não deixa de ser um arquiteito, um paratexto, uma alusão e um metatexto. Há ainda uma diferenciação entre o hipertexto e o hipotexto. O hipotexto mantém de forma muito próxima do que trataremos nesse ensaio a concepção hermética, oculta; 5 – *arquitextualidade* relação implícita de paratextualidades.

teorias acima referendadas: o hermetismo a ser decifrado, não só como anagrama a ser revelado, mas como mecanismo de recepção que possibilita a percepção de outras narrativas dentro de um mesmo texto.

Como possibilidade de investigação dos palimpsestos escolhemos como *corpus* o romance *Desmundo*, de Ana Miranda (2003), obra que obteve boa acolhida na mídia (cinema), cuja adaptação está, como faz a maior parte das pessoas que estuda o romance, presa a referentes extraliterários, a “metaficção historiográfica” - um tipo de produção poética que se utiliza da apropriação de acontecimentos históricos com o intuito de reelaborar as formas e conteúdos do passado de forma ficcional -, ou quando não, observa-se o universo feminino da personagem central, associando-o à imagem da mulher que se submete historicamente.

Nas abordagens mais literárias, o romance é observado por aspectos polifônicos, por barroquismos, etc. E é justamente por isso, por obedecer a um procedimento estético multifacetado, que o palimpsesto se manifesta com maior frequência, nos sulcos herméticos do texto, nas camadas que em constante semiose bifurcam-se para aquilo que acreditamos ser a hipótese desse ensaio: o romance *Desmundo* traz à tona a temática do amor regada a contos de fadas. Somente quando fazemos a raspagem do texto é que podemos encontrar os índices desse palimpsesto.

Os mecanismos ou ferramentas para se raspar o signo são por nós abordados pela dupla: produção e recepção. Um movimento hermético-tardio no qual o autor, por estar consciente de sua tardividade, tem por procedimento

poético utilizar-se de atos revisionistas da tradição literária, uma *inventio-tardia*. Nesse movimento, observa-se a presença hermética de uma herança de tradição oralizante, uma voz cultural que se “move” (Zumthor, 1993), uma marca inconsciente de textos fabulares reavivada pelo receptor.

O leitor munido de repertório suficiente percebe nos índices, nos ícones, elementos capazes de cifrar ou “auscultar a voz” advinda da oralidade. O receptor reage (*percipuum*) diante das marcas-tatuagens convencionadas na memória cultural para escolher o caminho narrativo ou os caminhos narrativos que lhe apeteçam. Mas é preciso que essas marcas sejam reais, imanentes ao texto, pois senão tornam-se meras analogias desviadas de suas reais possibilidades sígnicas. Assim, o leitor/receptor terá que operar o jogo metalingüístico, segmentando as camadas palimpsésticas dos interpretantes, isto é, o efeito que cada tatuagem literária produz na mente interpretadora.

Em face dessas arborescências advindas da presença hermética-tardia, das bifurcações narrativas feitas pelo leitor, nosso trabalho obedecerá a um procedimento metodológico heurístico (Moles, 1981:73), com a finalidade de revelar a variedade de horizontes que se abrem diante de nosso objeto. Nesse sentido, o palimpsesto vê-se inserido nessa relação, uma vez que se ramifica, metaforseia-se ao perpassar por outros conceitos: tardividade, recepção, movência, semiose etc. A esse método, associa-se a lógica da “justaposição” de conceitos, com a qual mantém aproximação em maior ou menor grau, dependendo da combinação de categorias entre eles. Os diferentes pontos dessa rede nos levam à “redescoberta” do conceito do palimpsesto. Assim, temos um

exercício cartográfico de observação e aplicação do objeto no romance *Desmundo*, de Ana Miranda.

A primeira parte desse trabalho situará, de forma sucinta, o palimpsesto na tradição hermética, a qual estudaremos pela lógica hermética de Giordano Bruno, associando os palimpsestos à magia, às senhas que devem ser cifradas para descoberta da verdade secreta. Em um sub-item dessa primeira parte, verificaremos os ecos herméticos na crítica da origem, tal como pontua Harold Bloom (1991), ao enfatizar, sobretudo, os mecanismos de raspagem palimpséstica feitos pela “desleitura do signo” que se integram à recepção.

A segunda parte tratará do movimento hermético-tardio em semiose, como um exercício de recepção em concomitância com a produção autoral. Ainda, nessa segunda parte incluímos em um sub-item a concepção de “movência” (Zumthor, 1993) como um mecanismo capaz de trazer à tona a narrativa advinda da tradição oral como eco memorialístico - um pressuposto base para o desocultamento da camada hermética, do universo fabular que procuramos no texto.

A terceira parte perfaz um recorte teórico relacionado à temática do amor, que culmina com o final feliz dos contos de fadas, abordando ainda a concepção amo(e)rótica, isto é, apontamentos teóricos que faremos sobre o amor e o erotismo como transgressão e interdição, inserido-os nos contos de fadas, enquanto rito de passagem e/ou descoberta da sexualidade, na tentativa de verificar como esses elementos ressoam nas personagens Oribela e Ximeno.

Por fim, a quarta e última parte verificará como os elementos teóricos apontados se manifestam e se concretizam no romance *Desmundo*, de Ana Miranda, utilizando na análise um corpo teórico correlacionado com os contos de fadas, tendo como base os estudos realizados por Bruno Bettelheim, em seu *Psicanálise dos Contos de Fadas*.

1 - Palimpsesto: do hermetismo antigo à crítica atual...

A finalidade desse capítulo é introduzir os palimpsestos - sem pretender erudição ou mesmo a inserção em uma linha diacrônico/historicista -, dentro de uma vertente hermética tradicional, com o intuito de remeter, ao longo do mesmo, ao conceito de “hermetismo-tardio”.

Inserido na história da escrita² (Martins, 1996), no período de 197-158 a.C, de Ptolomeu Epitânio, o palimpsesto nasce da escassez natural do papiro e da necessidade de se criar outro material que o substituísse. A pele³ ou o couro de animal, sobretudo de carneiro, passa a ser o seu substituto. Na feitura do pergaminho, o couro era utilizado como matéria prima básica. Mas, como esse material era raro e caro, os escribas – copistas *designers* da época – reutilizavam diversas vezes o mesmo manuscrito. No processo de reciclagem, o palimpsesto

² Há registros de palimpsestos não só na história da escrita, mas também na história da leitura. Alberto Manguel, em *Uma história da Leitura*, Cia das Letras, SP, 1999, de forma poética, faz uma pesquisa importante sobre os pergaminhos, descrevendo-os, dentre outros aspectos, como precursores dos computadores hoje amplamente utilizados: “os desajeitados rolos possuíam uma superfície limitada – desvantagem do qual temos hoje aguda consciência, ao voltar a esse antigo formato de livro em nossas telas de computador, que revelam apenas uma parte do texto de cada vez, à medida que “rolamos” para cima ou para baixo” (1999:151). Além de estabelecer relação com os diversos tipos de pergaminhos (cilíndrico, de madeira, dobrado etc), enfatiza que o formato do pergaminho modificava o modo de percebê-lo no ato da leitura. Em relação à leitura, Paul Zumthor, em *A Letra e a Voz: a literatura medieval*, Cia das Letras, SP, 1993, insere os pergaminhos na tradição oral. Segundo o autor, havia uma convivência mista em torno dos mesmos. Eles eram lidos em voz alta, embora estivessem escritos (retomaremos esse conceito mais à frente). Essa observação também é verificada por Manguel: “A antiga escrita em rolos – que não separava palavras, não distinguia maiúsculas e minúsculas nem usava pontuação – servia aos objetivos de alguém acostumado a ler em voz alta, alguém que permitia ao ouvido desembaralhar o que ao olho parecia uma linha contínua de signos” (1999:64).

³ Segundo Wilson Martins, alguns textos foram escritos em pergaminhos feitos de pele humana. O que, para nós, constitui-se num rudimento dos procedimentos artísticos atuais, que utilizam o corpo, a pele, como suportes de criação. Ver mais em *A palavra escrita – história do livro, da imprensa e da biblioteca*, Ática, SP, 1996, pp. 63/4.

era colocado em uma solução de água e cal, para depois ser raspado e alisado com pedra pome, para o seu reaproveitamento. Por isso, o sentido etimológico da palavra palimpsesto, derivada do grego, refere-se ao seu próprio processo de recuperação: *pálin* = novamente, *psestos* = raspado (Moisés, 1978). No período da Renascença, tal como já ocorrera na Idade Média, o palimpsesto começou a ser estudado com a finalidade de se descobrir, por meio de processos químicos, os textos originários ou o que restasse deles. Nesse período, foram recuperados, principalmente dos manuscritos⁴ bíblicos, textos de peças teatrais da Grécia antiga, como aponta Demetrio Estébanez Calderón (1996),

El primer palimpsesto conocido es un manuscrito de la Biblia griega descubierto por J. Boivin. A través de técnicas especiales y el empleo de ciertos reactivos há sido posible recuperar textos Del teatro de Eurípides y Plauto, el De Republica de Cicerón (sobre cuyo texto se había copiado um comentário sobre los Salmos, realizado por San Agustín).

Nesse contexto, os textos palimpséuticos passam a ser os guardiões da memória hermética, uma vez que, circunscritas ao período renascentista, refletem a busca de um tempo voltado para a antiguidade clássica, a fim de trazer à tona a idade de ouro da magia, inspirada, sobretudo, na filosofia platônica e em Hermes Trimegisto (Yates, 1995). Dessa forma, os palimpsestos são sinônimos do “Selo

⁴ Jacques Le Goff explicita em *Em busca da Idade Média* (2005), embora não trate especificamente dos palimpsestos, que a leitura *paleográfica* como propiciadora de vários sentidos identificáveis por técnicas arqueológicas, que possibilitam a decifração e a interpretação de manuscritos, sobretudo dos códices traduzidos pelos escribas, os clérigos da Idade Média. Tal perspectiva evidencia-se no romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, texto descrito pelo autor como um grande palimpsesto. Nessa obra há constantes referências aos clérigos como tradutores do grego, principalmente da comédia de Aristóteles (parte perdida da *Arte Poética*).

Hermético⁵”, na medida em que os copistas, ao raspá-los, possibilitavam a decifração e a tradução de signos de forma a revelar a verdade secreta.

Apoiados em conceitos platônicos, os herméticos neoplatônicos sustentam-se numa religião mesclada de saber pagão - magia egípcia, astrologia, poder mágico dos talismãs, para atrair energia advinda do cosmo e toda uma sorte de métodos mnemônicos e imagéticos associados à magia da palavra – com fórmulas e teses de caráter cristão (Yates, 1995).

Nesse contexto, a palavra ganha aparatos alquímicos, propiciatórios, pois se insere na máxima hesiodiana, segundo a qual o “poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual traz consigo, uma vez pronunciada, a presença da própria coisa” (Hesíodo,1991:17). Inserido nessa linha, Giordano Bruno⁶ (Yates, 1995; Liaño, 1992) surge como representante fervoroso do hermetismo. Seus estudos têm como ponto fulcral a compreensão do trio: memória, imaginação e imagem, como instrumentos para a reforma da mente e, sobretudo, do próprio mago. Essa trilogia, segundo Ciléa Dourado⁷, se imbrica com símbolos e imagens espaciais que, uma vez memorizados, formam uma “bagagem mental” capaz de refletir no indivíduo, em imagem microscópica, o universo macroscópico da mente divina.

Logo, imaginar é, para Bruno, magnetizar, é enviar as imagens memorizadas para

⁵ A expressão “Selo Hermético”, atribuída a Frances Yates (1995), significa texto que oculta mistérios. Yates faz referências à forma como Giordano Bruno decifrava alguns textos, utilizando-se de um espelho para interpretar o sentido oculto.

⁶ A condenação de Giordano Bruno deriva, além da famosa aliança com as teorias de Copérnico, de afirmações como estas, pontuadas por Frances A Yates em *Giordano Bruno e a tradição hermética*, SP, Cultrix, 1995: “*Giordano Bruno tomara o caminho mais usado ao sustentar que a religião mágica egípcia, uma religião do mundo, era não só a mais antiga, como a única religião verdadeira, a qual tanto o judaísmo como o cristianismo haviam corrompido e obscurecido.*” (p.23).

⁷ Ver mais em “*Neo-Platonismo em Giordano Bruno: Proêmio À Arte Hermética da memória*”, de Ciléa Dourado. Site: <http://serval.pntic.mec.es/~cmunoz11/cilea.pdf>.

um plano superior. Por isso, exercitava-se a repetição de imagens com o intuito de libertar o homem da Caverna obscura em direção à luz, de trazer à memória à revelação do Verdadeiro Conhecimento (Platão, 2000; Liaño, 1992; Brandão, 1976). Cada palavra, como também aponta Hesíodo (1991), representa uma imagem que, quando pronunciada, opera a passagem do desconhecido para o conhecido. Por isso, recordar é aprender ou reaprender (Platão, 2000; Liaño, 1992). Assim, toda recordação é sempre uma revelação de dois planos, nos quais memória e esquecimento permutam-se – de modo muito próximo da idéia das camadas palimpsésticas, em uma que é visível e a outra invisível:

Como Deméter, Memória assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e o do Visível, já que Memória é que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença. (Hesíodo, 1991:70)

Nas sociedades primitivas (Gil, 1997), os feiticeiros ou os xamãs atribuíam aos signos e símbolos um excedente de significação dado à palavra, um “*mana*” – que não era da ordem do real, mas da força do pensamento, das imagens buriladas por encantamentos – que nos ritos de passagem (nascimento, morte, casamento, etc) faziam vacilar energias, descritas, por José Gil (1997), como um “significante flutuante”, um permutador de códigos encarregado de “fazer passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, de um estado a outro” (1997: 20) de forma a renascer, no corpo do doente, um corpo novo, curado. Mircea Eliade (1994) verifica essa permutação de códigos, re-inserindo-o no rito cosmogônico. A permutação só é possível quando o xamã, ao efetuar seus cânticos, repete o gesto criador. A repetição de imagens, de gestos e ações era uma forma de

manter o mesmo ato inaugural dos seus ancestrais em um tempo de eterno presente.

Esse resíduo que flutua na palavra também está presente nos talismãs, nos feitiços, nas relíquias que conservam as energias:

O significante flutuante designa esta força primária que, no mundo primitivo, circula por toda parte entre os diversos mundos, atravessando códigos, enchendo os seres e as coisas de poderes, de sorte e de vida (...) O indivíduo tem laços tão íntimos com o universo que se torna comparável ao centro de campo magnético. Estas forças, personificadas ou não, actuam directamente sobre o comportamento dos indivíduos: em contato com as árvores e a terra, em comunicação com as plantas e as árvores, o seu corpo recebe e emite as energias que percorrem o universo (Gil, 1997:25)

Esse entendimento de Gil encontra-se muito próximo das práticas apontadas por Giordano Bruno, sobretudo quanto aos estudos realizados por ele sobre a magia simpática que, dentre outros aspectos, destaca as energias que dão vida às imagens egípcias. Parte dessa concepção hermética está na crença de que o homem é governado pela energia advinda do cosmo e das estrelas.

O sentido do “significante flutuante”, de José Gil, aproxima-se do palimpsesto⁸ que apresenta uma réstia, uma vibração que faz ressoar uma energia camuflada de outro significante. Encontrar esse “*mana*” significa achar a senha que arrasta, no interior, os signos marcados, na pele de carneiro, o poder do “significante que flutua”.

⁸ A inferência que traçamos aqui deriva, sobretudo, dos conceitos de José Gil, em *Metamorfoses do Corpo*. O palimpsesto ou réstia de texto outro, que tratamos acima, se insere na concepção, atribuída pelo autor, de “resíduo que se transforma em lugar de permuta e de acumulação de energia e, neste caso, é um lugar ambulante, transportável de um lado para outro, de um corpo para outro” (1997:31). Acercamo-nos desse sentido, pois, no transporte de energia de um corpo a outro, há uma materialidade, uma carga sgnica ou simbólica que excede em qualquer corpo, até mesmo no palimpsesto, que apresenta sempre fragmentos de textos ou corpos outros.

De outro modo, os métodos mnemônicos advindos da tradição hermética, assim como muitas das imagens míticas e/ou xamânicas, mesmo sofrendo pequenas mutações, no que concerne à “movência” da tradição oral (Zumthor, 1993), têm como correlato os estudos realizados por Carl G. Jung⁹ (2000) quanto às imagens arquetipais, presentes no imaginário cultural como um texto que se replica nos mais variados tipos de mídias ou suportes (corpo/voz; escrita; tecnologias). As imagens arquetipais são um fundo emissor para a linguagem literária, assim como os arquétipos que se transformam em palavras, em idéias, em narrativas. É comum nos estudos realizados por Joseph Campbell (1997) e Mielewski (1987) a presença de “figuras-chave”, “objetos-símbolo” que dão origem a motivos nas narrativas mitológicas e nos contos de fadas.

Entretanto, essas imagens arquetipais, que dão origem aos motivos literários, desvinculam-se da tradição hermética ao perderem o sentido de sacralidade. Por isso, Yates (1995) afirma que Giordano Bruno era um antiaristotélico ferrenho, sobretudo por acreditar que o início da dessacralização se devia ao declínio da concepção platônica da Verdade, como um mecanismo de transcendência do homem. O postulado aristotélico, para Bruno, assim como para toda discussão que gira em torno da lógica platônica e aristotélica (verdade versus falsidade etc), valoriza a ciência, a razão como um equivalente da busca da verdade, além de associar-se à máxima sofística dos “simulacros-fantasmas” (Châtelet, s/d: 16), da sobreposição de uma verdade cópia, que furta a origem do

⁹ Yates (1995) afirma que a arte mnemotécnica era um “método destinado a imprimir na memória imagens arquetipais básicas” (217). Por isso, consideramos os estudos de C. G. Jung como um correlato possível nessa discussão, conjuntamente com os estudos realizados por Zumthor (1993) quanto à expansão dos mesmos na memória cultural por meio das mídias (retomaremos o assunto mais à frente).

sentido único, afastando-se do Uno neoplatônico¹⁰, para fixar-se na proliferação da forma, das paixões humanas e, portanto da verdade crível, verossímil (Brandão, 1976). Embora o hermetismo tradicional pareça ter entrado em decadência, parte do seu sentido perdura nos estudos da crítica atual. A começar pela figura de Hermes como o patrono etimológico da hermenêutica, como “aquele a que os deuses confiaram a transmissão de suas mensagens aos mortais” (Lima, 1983:52), com o intuito de mediar e traduzir a linguagem cifrada para os destinatários, a princípio como uma forma de fixar mnemonicamente o “sentido dos textos sagrados”, depois como uma ferramenta para se compreender/interpretar textos e, finalmente, na contemporaneidade, como um componente da crítica da recepção.

1 -1 - A influência hermética e suas co(i)nfluências críticas com os palimpsestos.

Na esteira dos seguidores do Véu, de tradição hermética, Harold Bloom (1991) investiga as relações e as co(i)nfluências da Cabala com a crítica de origem. Inserida no universo hermético tradicional, a Cabala, segundo H. Bloom procura dar “cabo ao sofrimento humano por meio da interpretação de suas Escrituras”. Assim, interpretar mais do que dar sentido é buscar o excedente, o

¹⁰ O que se convencionou chamar de neoplatonismo coincide com o fim da antiguidade, período no qual o cristianismo organiza-se utilizando a filosofia grega para elaborar sua filosofia. O principal representante dessa corrente é Plotino. A concepção do UNO apresenta uma forte ressonância platônica, no sentido de ascendência, de devir a Deus. O Uno emana sua força, como a luz do sol, por isso o caráter proliferante de suas emanações. Ver mais em *O Neoplatonismo*, de Jean Brun, Edições 70, RJ, 1988.

“significante flutuante” a que se refere José Gil, uma forma de lembrar aquilo que se esqueceu ou relembrar, na palavra, o gesto criador. Cada parte das Escrituras é um mecanismo de ocultação e de revelação do poder de Deus.

Transpondo o ato da leitura interpretativa das Escrituras para a crítica literária, Harold Bloom observa um ato de “revisão”. Revisar é “des-ler” para encontrar no interior do texto a influência tardia. A “des-leitura” movimenta-se numa alternância de imagens de presença e ausência de textos outros, assim como ocorre com os textos cabalísticos, onde se pode identificar toda uma:

(..) dialética de imagens da presença e da ausência de Deus, como uma revelação que causa o ocultamento e um ocultamento que causa a revelação. (Bloom, 1991:75)

“Revisionar” possibilita identificar nos tropos “imagens intratextuais”. Todo tropo substitui significantes por outros, implicando uma duplicidade que é, ao mesmo tempo, uma repetição de imagens que se deslocam para ganhar novo sentido. Toda imagem carrega consigo uma influência, mas também uma “defesa” contra essa influência, pois o poema quer ser original e por isso defende-se, “desapropria-se” da imagem/tropo ou influência anterior. Nesse desdobramento hermético, “a imagem ou tropo inicial de todo poema novo está intimamente relacionado à *presença oculta* do poema novo no poema precursor” (Bloom, 1991:76). Esse hermetismo do autor está na “influência anterior”, que sonha com a volta a uma linguagem adâmica (Bakhtin, 1993b), primeva, que nunca retorna à integridade original, pois sempre há um conglomerado de construções híbridas.

Na realidade, o que se assenta nessa relação entre a Cabala e a Crítica é o debate sobre o hermetismo e suas influências na crítica. Se os textos da tradição hermética, como é o caso da Cabala, apresentam a máxima neoplatônica da verdade suprema, na qual Deus apresenta-se como representante dessa voz, a palavra ou as Escrituras são um meio para se chegar a. Por outro lado, os textos cabalísticos por serem, como afirma Bloom, também poéticos, buscam, sob a capa ou a máscara da ambigüidade, a presença da verdade. O elo hermético entre a Cabala e a Crítica está justamente na busca da decifração no campo do verossímil, que desdobra o olhar para dentro, estabelecendo, assim, a lógica da “caixa”: quando a abrimos, vislumbra-se no dentro uma outra representação, um outro significante, criando uma metamorfose hermética de movimento descendente.

Os palimpsestos carregam consigo essa metáfora, uma vez que absorvem, em um mesmo “invólucro ou caixa”, camadas textuais que mantêm convivência simultânea em uma única superfície. São como, afirma José Gil (1997), um corpo interno. Todo corpo tem uma representação, um rosto: nariz torto ou afunilado, olhos claros ou escuros, uma cicatriz que marca a diferença entre os seres, pois “confere sentido”, uma identidade que, entretanto, é externa, não permitindo acesso direto ao dentro, sendo por isso hermética. Essa “*psyche*” ou esse interior só transparece por “indicações” (Gil, 1997), que são dadas quando percebidas pelos índices corporais, pelos gestos, pelos olhares que traduzem o interior. Os textos palimpsésticos apresentam uma imagem subterrânea incrustada na pele do carneiro, uma tatuagem (desenhos ilegíveis, letras

enfeitadas como arabescos), que nada mais é que uma camada de dentro. Para percebê-la ou para encontrar a sua presença advinda do interior é preciso um receptor, um permutador que opere os códigos metalinguisticamente, que observe os índices, os fragmentos, como uma forma de entrar nessa camada oculta. Herméticos, esses textos manifestam-se como as vozes bakhtinianas (1993b), que guardam por trás do discurso uma ideologia, um papel social, uma máscara que se entrecruza polifonicamente com outras. A “influência tardia”, amalgamada à “desleitura” de Bloom, é uma forma de permutar leituras *bivocais* (Bakhtin, 2003) que tiram o Véu das vozes textuais. Ler a Cabala é, para Bloom, superpor camadas de tropos num paralelo dialogal, no qual se lêem as entrelinhas, as superposições de imagens metafóricas, os fragmentos sinedóquicos, as reminiscências que fornecem a senha para se poder recuperar a verdade perdida ou, no caso do autor, a influência tardia. Para achar essa “influência”, para “revisonar” ou para “des-ler”, é preciso fazer um “exercício de arqueologia poética” (Gomes, 1993:47), pois um texto que

(...) à saída parece não dizer nada, pode ocultar problemas vários de leitura e obrigar o leitor – tanto quanto convidá-lo – a um trabalho persistente de decifração e de construção. (Gomes, 1993:45)

Essa leitura, que “decifra” e “constrói” sentidos não observados corresponde àquilo que entendemos ser a tônica do ensaio de Harold Bloom: o *hermetismo tardio*, que nada mais é que um palimpsesto-fantasma. Um espectro textual reconhecido por uma imagem poética, por uma escritura-réplica, que surge no interior por “indicações”, por resíduos, que precisam ser percebidos e/ou recepcionados, não para encontrar um “significante flutuante” - uma energia que

excede, pois se configura, nesse contexto, de forma dessacralizada -, mas para encontrar na origem do texto absorvido a reverberação-influência que se *engasta* (Dällenbach, 1979:52) em outras camadas narrativas. Esse hermetismo-tardio mantém um elo com o hermetismo tradicional, sobretudo pelo ato da “desleitura”, de desconstrução do signo-tropo. Ato esse que se equipara ao da curetagem palimpséstica, da retirada da película, da pele como uma forma de retorno à identidade, à origem. Na realidade, como afirma Álvaro P. Sousa Dias (Châtelet, s/d), o homem sempre sentiu a necessidade “pré-filosófica” de retorno ao elo perdido, na procura da verdade. O que Bloom afirma é que o leitor, ao “revisonar”, procura no texto os sentidos latentes dos cânones artísticos. O hermetismo-tardio surge de um movimento de raspagem do signo e que permite, mais do que encontrar a origem da influência, a possibilidade de encontrar alguma voz oculta, sobretudo em *Desmundo*, de algum palimpsesto amoroso regado a conto de fadas.

2 – Palimpsesto: um movimento hermético-tardio em semiose.

Mais do que a sensação de se chegar atrasado diante da tradição, a tardividade é, para Harold Bloom (1991, 2002, 2003), sinônimo de angústia e de influência. Para o autor, o poeta se vê preso à *inventio-tardia*, por isso viola o modelo canônico por meio de “atos revisionistas”. Um ato que não tem mão única, pois o leitor, também, ao perceber a *gestalt* da influência, participa de um jogo de “desleitura” com os textos precursores. A metáfora utilizada por Bloom para explicar essa tardividade está na “Cena de Instrução”

(...) descrita por Rafael no Livro V do *Paraíso Perdido*, onde Deus proclama aos anjos que “Neste dia eu gerei aquele que declaro/Meu único filho”, e provocativamente alerta que “aquele que desobedecer/ A mim desobedecerá.../e...cairá/ Nas mais profundas trevas”. Podemos descrever **esse trecho como uma imposição da psicologia da tardividade**, e Satan, como qualquer poeta forte, recusa-se a ser simplesmente aquele que chegou depois. Seu modo de retornar às origens, de fazer a passagem edípica, é se tornar um criador rival de Deus-como-criador. Ele abraça o pecado como sua Musa e concebe com ele o poema altamente original da Morte (...) (Bloom, 2003: 55) (Grifo nosso).

Temos aqui a luta com o texto Pai. A *inventio-tardia*¹¹ necessita desse embate na conquista do novo. Muito embora o tom acima descrito pareça

¹¹ Utilizamos a formulação de *inventio-tardia* por acreditarmos que o jogo estabelecido por Harold Bloom, de quem influencia quem, contribui muito pouco na formulação que fazemos dos palimpsestos como um movimento hermético-tardio. Mais do que uma influência entre autores, a *inventio-tardia* designa embate, desapropriação do texto outro no sentido de inventividade. Não se trata de texto primeiro em relação ao texto segundo (tardio), mas do uso da tradição.

maniqueísta e luciferino, o pressuposto base do autor está para o uso da “*traditio*” no sentido de passagem, de dádiva, de entrega ou desistência, por isso, afirmar a tardividade é uma forma consciente de lidar com o mito do eterno retorno da tradição que nos condena a repetir com diferença. Satan é um revisionista, um leitor/receptor que dessacraliza o texto anterior para criar. Sua *inventio*, embora *tardia*, está para a máxima aristotélica do engenho e da arte (*tekhné*) (Brandão, 1976). Não se trata de simples imitação do modelo, mas da habilidade na manipulação do material artístico com técnica.

Embora o conceito de tardividade utilizado por Harold Bloom esteja associado à tradição, sua acepção remonta a uma discussão mais antiga e que sutilmente pontuamos no início desse ensaio quanto à dicotomia estabelecida entre Platão e Aristóteles acerca dos simulacros e da *mimese* como uma representação possível, verossímil. Para Platão, a concepção do mundo é dupla (mundo das Idéias e das Aparências) e, sendo assim, abre-se nessa relação uma dupla representação: o original e a cópia versus o modelo e o simulacro (Deleuze, 2000). O primeiro está para a herança icônica com a origem. O que se subentende é que a cópia, por aproximar-se do original, da Idéia, constituiu-se como referência primeira na busca da Verdade. Já os simulacros estão para a ordem do modelo dessacralizado pelos sátiros ou pela verdade sofística, na medida em que se constitui como cópia da cópia ou mediações de outras representações degeneradas da imagem ícone ou original. Tal pressuposto é observado implicitamente na citação de Harold Bloom: “o homem é imagem e semelhança de Deus, mas o pecado degenerou essa semelhança”.

Já a ótica Aristotélica retira o estatuto da representação proveniente de uma realidade dupla. Para ele, a representação é condição intrínseca do homem, pois ele aprende imitando, isto é, ele se constitui como um ser de linguagem e, portanto, cercado de signos (cópias, simulacros e todas as formas de representação). A verdade ou a origem está para a verossimilhança do modelo, isto é, como organização interna de várias mediações/representações. O que significa que a verdade é sempre uma possibilidade. Inserida nessa concepção aristotélica a tardividade se constitui, dentro de um desdobrar de representações de formas ilimitadas, mas só pode ser pensada ao unirem essas duas questões: toda tradição é por seu turno tardia, na medida em que se assemelha à origem, mas difere do modelo. A tardividade não é cópia degenerada de uma tradição, pois ela encerra potencialmente algo de original porque é diferente, embora mantenha o elo com a semelhança.

Parte dessas concepções coaduna -se com a compreensão do hermetismo-tardio, formulação que pontuamos no capítulo anterior, e que põe em destaque os palimpsestos.

O hermetismo tardio desconsidera a ênfase bloomianiana na revelação da origem, em que autores fortes influenciam outros autores, embora mantenha o pacto intertextual e, portanto, relacional, carnalizante entre os textos. A concepção hermética mantém o elo com aquilo que está oculto. Já, a tardividade, por utilizar-se da tradição, põe em evidência as marcas, as tatuagens literárias que

se replicam devido a procedimentos poéticos de autores como Ana Miranda¹² que, consciente de sua tardividade, opera, por meio de pesquisa bibliográfica no processo de criação. De outro modo, a tardividade traz, ainda, a presença de uma tradição de oralidade, uma voz cultural que se “move” (Zumthor, 1993) em constante semiose.

A conjunção desses elementos advindos da tradição possibilita observar no jogo memorialístico a presença e a ausência de palimpsestos-fantasmas de uma oralidade, que uma vez percebida, revela narrativas até então camufladas.

2 -1 - Movência hermético-tardia.

Para o medievalista Paul Zumthor (1993), a concepção de “movência” está relacionada à voz poética como nomadismo memorialístico de uma tradição oral constantemente alimentada, ao longo da linha do tempo, por intérpretes que combinam a voz e o corpo em performances¹³.

A “movência”, como a própria palavra indicia, constitui-se como um movimento de lembrança e esquecimento, no qual se redistribuem e selecionam textos, discursos, cenas performatizadas, gêneros poéticos vocalizados (trovas,

¹² Ver o anexo que contém bibliografia utilizada por Ana Miranda no processo de criação do romance *Desmunda*, segundo entrevista concedida pela autora a Antonio Panciarelli, jornalista e mestrando do programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP no ano de 2004.

¹³ Em linhas gerais, a performance descrita por Zumthor associa-se ao ato e ao efeito criados pelo intérprete. Geralmente, o material ou a ferramenta principal utilizada no jogo performativo era a voz, o corpo por extensão, e o elo indissociável da audição, da recepção. As performances punham em cena, em espetáculo técnicas corporais (gesto e entoação de voz) com o intuito de produzir efeitos, marcas performáticas de cada intérprete.

paródias, jograis, refrões, contos de fadas, etc), formando assim, unidades modelares, enquanto imagens arquetipais que, uma vez re-atualizadas, ativam simbolicamente a herança cultural transmitida, segundo Zumthor (1993), pelos processos midiáticos¹⁴. Assim, a “movência” surge como uma reserva de memória, como camadas palimpsésticas de textos sobrepostos, como “conjunto de virtualidades preexistentes a toda produção textual” (1993:145) de uma oralidade, ou seja, ela gesta memorialisticamente a presença de uma oralidade que subsiste à escrita¹⁵.

Enquanto obra de tradição, a “movência” está imbricada na memória do intérprete¹⁶, armazenada individualmente – seu repertório, constituído pelas trocas entre grupos afins, “auscultava a voz”, para depois recriá-la em espetáculo -, e na memória coletiva¹⁷ de longa duração, capaz de tornar permanente um contingente

¹⁴ A concepção de mídia a partir do corpo se insere em uma ampla discussão que não pretendemos tratar nesse ensaio, embora possamos, à luz dos conceitos de Zumthor (1993), apontar sucintamente os três tipos de mediação decorrentes da extensão da voz e/ou do corpo. Para o autor, a mídia primeira estabelece-se essencialmente pela voz, pela oralidade e é denominada de *oralidade primária*. Na mídia segunda, há uma subdivisão, denominada de mista, uma vez que se apresenta hibridizada (voz e escrita); o segundo tipo concretiza-se efetivamente com a mediação da escrita, chamada de *oralidade segunda ou letrada*; e, por fim, a mídia terceira, que alcança o ápice da mediação pelo incremento dos meios eletrônicos, denominada de *oralidade mecanicamente mediada*.

¹⁵ Estabelecemos a concepção de reserva de memória como camadas palimpsésticas de modo correlato à compreensão atribuída por Paul Zumthor aos arquétipos como gestação hierarquizada, na vertical, de textos. Para entendermos melhor, cito a explicação dada pelo autor: “(...) mesmo que uma seqüência lingüística (texto) seja escrita, memorizada previamente à performance, ela mostra ainda o arquétipo, permanece virtual, numa relação com o que será performatizado” (1993:145). Isto significa que, essa reserva palimpséstica guarda, em suas camadas, marcas/tatuagens (retomaremos mais à frente) de uma memória que, ao ser re-atualizada, absorve e transforma a forma. De outro modo, a compreensão de reserva de memória pode ser observada no eixo do paradigma e do sintagma, no qual selecionamos e combinamos morfosintaticamente séries infinitas de textos.

¹⁶ Segundo Paul Zumthor (1993), o intérprete é o locutor concreto, um “autor empírico” de performances vocalizadas. A referência que fizemos acima quanto a “auscultar a voz” deriva da dupla articulação entre voz e ouvido, isto é, o intérprete é ao mesmo tempo aquele que transmite oralmente (produtor/criador de uma performance) como também é um ouvinte (um correlato do leitor) de outras performances que ele vocalmente recria.

¹⁷ Embora tenhamos utilizado como texto base para se falar da oralidade os conceitos de Paul Zumthor, cuja ênfase está voltada para a vocalidade no contexto medieval, é importante ressaltar

de manifestações de performances incluindo as variações dialetais e as reatualizações intervocais de textos (paródias, jograis, etc). Nesse último item, a concepção de “movência” ganha corpo na medida em que a escrita passa a ser a guardiã da memória. A escrita se fixa enquanto registro, mas a voz persiste transmutando, movendo-se para outro corpo midiático. Nesse sentido, a “movência” equipara-se à formulação hermético-tardia. Cada interpretação, no sentido de performance, se depara com uma variante oral que é réplica de alguma presença antiga que, no entanto, apresenta-se ausente, oculta, hermética em meio aos textos escritos. Daí a necessidade de um receptor atento, capaz de “desler” as marcas-tatuagens advindas da oralidade no corpo da tradição escrita.

Movência, hermetismo e tardividade combinam-se em um palimpsesto, na medida em que garantem presença física no espaço cultural/memorialístico, pois carregam no corpo narrativo uma vocalidade-resíduo.

2.2 - Tatuagens em diferentes recepções.

Assim como toda vocalidade pressupõe uma escuta/audição que recepciona o ato performático, a escrita¹⁸ também integra, a partir de elementos imanentes à própria arquitetura textual, a possibilidade de perceber dentro as

que o laço social memorialístico está também em consonância com os mitos de origem, como o cantar mítico da tradição. Ver mais em *A poética do mito*, de E.M. Mielietinski, Forense Universitária, RJ, 1987.

¹⁸ A correspondência voz/audição apresenta implicações diferenciadas na recepção. A leitura/escrita retira o corpo da interação performática, uma vez que permanece estática e solitária (individual). Já a voz/audição engaja o público em movimento de ação e reação no ato performático, sendo conseqüentemente, mais participativo em termos de recepção.

várias estratégias sígnicas deixadas ao longo da *diegese*, índices de uma oralidade. Encontrar na cultura letrada esses índices pode causar certo estranhamento, sobretudo quando essa vocalidade-eco apresenta nitidez variável. É preciso, nesse caso, raspar o texto para encontrar nos palimpsestos as marcas-tatuagens de uma oralidade.

Segundo Zumthor, os índices de oralidade são entendidos como

tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* - quer dizer na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (1993: 35).

Parte desses ecos decorre das compilações elaboradas, a princípio, por escribas egípcios, como é o caso do conto "*Dois Irmãos*¹⁹", escrito em papiro pelo escriba Anana para o príncipe Seti Memeftá, filho do faraó Ramsés (Cascardo, 2004), e que mantém elos memorialísticos advindos tanto da oralidade popular quanto das crenças mágicas-sagradas referendadas no início desse ensaio.

No contexto medievo, descrito por Zumthor, essas compilações refletem a "publicação" da tradição oral, no sentido de duração, de permanência assegurada pelas transmissões performatizadas. Parte dessa vocalidade-resíduo é observada nas fórmulas que se repetem, de geração em geração, em expressões do tipo: "vocês vão escutar uma canção" (1993:37), um correlato do "era uma vez" presente nos contos de fadas.

¹⁹ Segundo Luís da Câmara Cascardo o conto *Dois Irmãos* tem mais de três mil anos e se insere dentro da tradição oral, pois é um conto de origem popular, transcrito para o papiro. O conto ainda apresenta "elementos sugestivos dos enredos miraculosos, acreditados na época". Ver mais em *Contos Tradicionais do Brasil*, Global Editora, SP, 2004, p.18.

O nomadismo das múltiplas vocalidades reatualizadas em diversos gêneros favorece a migração de temas, de mitos, de cirandas, de modinhas, de contos de fadas, transparecendo como índice, na modalidade escrita, como uma frase mecanicamente recordada na linguagem, como uma citação recorrente ou como uma cena que se repete de texto em texto em processos intertextuais.

Para compreendermos essa concepção de índices da oralidade, no contexto da obra de Zumthor, é preciso antes distinguir duas acepções dadas pelo autor: a “transmissão oral”, no sentido de performance sujeita à variação derivada das improvisações dos intérpretes; e de “tradição oral” decorrente da duração das oralidades que se repetem e se cristalizam em textos constituídos de forma mista (oral e escrito) ou mediatizada pela escrita. Nesse caso, a compreensão dos índices está para o uso da tradição oral que transparece como palimpsestos indiciados nos textos contemporâneos como uma marca-tatuagem incrustada no corpo literário.

Essa distinção possibilita, ainda, transpondo para as obras essencialmente escritas, dois tipos de tradição que comparecem na lógica dos palimpsestos. Uma tradição tardia, constantemente revisionada na literatura, abordada por Harold Bloom (1991; 1995; 2002; 2003) e, outra, vinculada à tradição oral. A diferença entre essas duas abordagens decorre da perda da *aura* do objeto artístico, apontado por Walter Benjamin (1983), isto é, da perda daquilo que tornava único tal objeto, e que lhe conferia autenticidade e originalidade, pois não derivava das técnicas de reprodução. Os textos tardios são réplicas, não só por se constituírem

pela mediação da escrita, mas por estarem inseridos em um contexto histórico-cultural regulado pelos media.

A tradição oral, mesmo quando mediada pela escrita, ecoa quente, de forma a sentirmos sua *aura*. O culto à *aura*, nas narrativas atuais que apresentam elos com a tradição oral, nos causa nostalgia, pois carrega consigo a longevidade que dá *status* aurático ao antigo e primevo.

Embora tenhamos segmentado as tradições acima, ambas apresentam elos intrínsecos com memórias “mito-poéticas” ou com alguma oralidade distante. Na realidade, seja em um ou em outro caso, existe sempre um índice, uma pegada deixada como rastro de um tempo, no qual a voz ou o mito emanava na memória de algum narrador enraizado nas histórias do povo. Walter Benjamin (1983), mais uma vez, aponta para a forma como devemos buscar essas camadas artesanais que, herméticas, sobrevivem nos textos. Diz ele a propósito da herança dos contos de fadas:

O conto-de-fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora o primeiro da humanidade, **permanece vivo, em segredo, na narrativa**. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fadas. Onde era difícil obter o bom conselho, o conto-de-fadas sabia dá-lo, e onde a aflição se mostrava extrema, mais próxima estava sua *ajuda*. A aflição vinha do mito. O conto-de-fadas dá-nos notícia dos ritos mais antigos que a humanidade instituiu para espantar o pesadelo que o mito depositara no seu peito (1983: 69, 71) (grifo nosso).

Mais do que encontrar um “bom conselho”, os vínculos oralizantes, quando percebidos, ordenam secretamente, sem que o receptor perceba as malhas

textuais que o levam a isso, o caos geralmente enfatizado nas narrativas contemporâneas.

A recepção dessas tatuagens literárias, advindas de diferentes tradições, está intrinsecamente associada à produção. A Teoria da Recepção moderna, edificada por Hans Robert Jauss, põe em questão essa relação “produção-recepção” (Lima,1979; Ferrara,1986), ao observar a interferência do objeto de arte no receptor. A “arte está sempre colada aos efeitos que ela produz” (Ferrara, 1986) e, por conseguinte, condicionada ao sistema de produção histórica e cultural nela inserida. Na linha de Paul Zumthor (1993), essa relação se dá em virtude das mídias, ou seja, a cada mediação (voz/corpo; escrita e tecnológica), temos um tipo de recepção.

Assim, quando encontramos um índice advindo da tradição oral, renovamos sua recepção, tornando-a presente para nossa percepção. Nesse sentido, o receptor ganha importância *sine qua non*, pois opera permutando metalinguisticamente virtualidades diferenciadas (tradição-tardia que desemboca em *inventio-tardia* e tradição-oral). O reconhecimento dos índices advindos da oralidade se dá pelo repertório que fundamenta a recepção do leitor. Essa questão do repertório também comparece na produção, uma vez que o artista já não é um inspirado pelas Musas, sua produção já não é aurática, enquanto objeto único, pois por ela já passaram muitas musas. Agora os textos passam por processos de revisão de camadas de textos outros.

Nas transmissões estabelecidas entre emissor e receptor existem estímulos textuais que acionam no leitor/receptor um leque repertorial (histórico-cultural-

memorialístico) capaz de situá-lo diante de uma escolha perceptiva²⁰. Geralmente, o “gatilho para ação” da escolha se deve ao reconhecimento das tatuagens: hipoícones²¹ marcados no corpo literário. A sucessão das escolhas perceptivas ocasiona a reelaboração dos sentidos que, em constante semiose, possibilitam bifurcações narrativas. À luz das teorias peircianas, esse jogo de autogeração sígnica se dá pela permutação de interpretantes no processo de assimilação receptiva. Longe de se constituir como mera interpretação o interpretante, é

(...) uma criatura do signo que não depende estritamente do modo como uma mente subjetiva, singular possa vir a compreendê-la (...) é um conteúdo objetivo do próprio signo. O devir do interpretante

²⁰ Umberto Eco (1980) explicita essa escolha associando-a à Teoria da Informação, mais especificamente à escolha probabilística, *bits* informacionais selecionados na relação entre emissor e receptor. De outro modo, essa escolha à luz dos conceitos semióticos atrela-se, na mente interpretadora, a algumas operações relacionadas à percepção (Santaella:1995), sobretudo a duas das três (percepto, *percipuum* e julgamento perceptivo) categorias a ela correlacionadas, a saber: *percipuum* e julgamento perceptivo. Segundo Lucia Santaella (1995), a percepção está intimamente atrelada ao objeto dinâmico (a forma material, aquilo a que o signo se refere), pois se instala em uma exterioridade que independe da mente ou de qualquer julgamento interpretativo. O percepto “compele nossa atenção” tornando-se *percipuum* assim que reagimos ao objeto externo (percepto). Podemos relacioná-lo às perturbações ou ao “estranhamento” descrito pelos formalistas russos, aos desvios de linguagem que ocasionam uma reação perceptiva. Consecutivamente, à reação ao *percipuum*, ocorre uma interpretação ou um julgamento perceptivo. O ato de reação, *percipuum*, deriva de um pré-reconhecimento dos índices. Ao perceber o índice, reagimos (*percipuum*) para depois julgarmos. O julgamento perceptivo passa a ser um índice do percepto, que nos obriga à abdução, à descoberta, à revelação da camada subterrânea do palimpsesto. O julgamento perceptivo, segundo Santaella, é hipotético, pois pode ser falível. Para que a margem de erro seja pequena, é preciso que os índices sejam fortes o suficiente a ponto de constituir-se como marcas, como tatuagens reconhecíveis enquanto texto cultural, enquanto imagem arquetipal ou convenção social.

²¹ Segundo Santaella (1995:156), os ícones apresentam níveis de classificação e de percepção estudados por Peirce e que são: o ícone puro como pura qualidade, iniciante, nascente; o ícone como mônada indivisível, algo mental ou “ainda não concernente a nenhum objeto” (1995:145); o ícone atual essencialmente diádico e, portanto, relacional (entre signo e objeto) passível de associação com o objeto e que se relaciona à percepção, momento no qual reagimos a nossa percepção (denominado de *percipuum*) e, finalmente os hipoícones cuja relação está para à terceiridade, manifestando-se conjuntamente à percepção, no momento do julgamento perceptivo. Nessa intrincada segmentação, que a semiótica permite, os hipoícones associam-se às imagens amplamente convencionadas, pois são quase um símbolo icônico. O caso que veremos mais à frente, quanto ao ato de pôr o sapato na Cinderela, o hipoícone está para a percepção dessa imagem/cena que se repete como “metáfora em nível de terceiro (representação mais propriamente)” (1995:157). De outro modo, os hipoícones não podem ser observados sem os índices. O sapato e a própria cena de calçá-lo são também um índice. Décio Pignatari em *Semiótica e Literatura* (1987), nos estudos relativos à poesia concreta, observa os hipoícones não como mera “associação de idéias”, mas como uma “associação de formas”.

é, pois, um efeito do signo como tal e, portanto, depende do ser do signo e não apenas e exclusivamente de um ato de interpretação subjetivo (Santaella, 1995: 85).

O diálogo entre os interpretantes desdobra-se em contínuas semioses ou, como afirma Eco (1980), em semioses ilimitadas. Cada marca ou cada tatuagem funciona como índices reconhecidos pelo receptor, ocasionando o engendramento de diferentes recepções. Os índices²² referem-se ao objeto não por analogia, mas por estar em conexão com objeto. Esta conexão só é possível por que existe um ícone ou um hipoícone que, por similaridade, aproxima-se do objeto. Os índices, dessa forma, estabelecem elos reativos nos receptores, cujos efeitos encaminham para o interpretante. Nesse caso, o índice e o ícone ou hipoícone passam ao interpretante a marca-tatuagem.

Os espectros encontrados nos palimpsestos são índices de uma escritura tardia ou oralizante. Os interpretantes, que se associam à tradição oralizante, apresentam diferentes camadas. Quando essa tradição está para performance, estamos no nível dos interpretantes dinâmicos e, por conseguinte, quando mediado pela escrita (aqui se incluem os textos tardios) está para o interpretante imediato, na medida em que provoca na mente interpretadora a qualidade palpável do signo. Nessa dança, as tatuagens-semas bifurcam-se para os interpretantes finais que, efetivamente, gestam imagens-símbolo perpetuadas na memória como arquétipos.

²² Os índices, segundo Lucia Santaella (1995), não podem ser pensados fora da relação entre o objeto imediato (o objeto tal como está representado no próprio signo) e o objeto dinâmico (forma material, real ou aquilo a que o signo se refere). Há uma ligação factual entre eles. Diz a autora: "um buraco na parede indica que uma bala atingiu a parede. O orifício é uma marca, um índice". O objeto dinâmico é sua existência concreta, o objeto imediato se dá por meio da marca que registra a conexão entre os dois. Logo, os índices derivam da articulação perceptiva da dupla face do objeto: dinâmico e imediato.

O rastro de uma oralidade pode estar internalizado simbolicamente naquele que percebe o texto. Por outro lado, a plasticidade e/ou materialidade do símbolo, muito embora contenha a lei ou regra/convenção presente em uma forma, frase, língua ou imagem, está também sujeita à transformação, à semiose, pois ao cair na trama de textos tardios bifurca-se para novos interpretantes. Assim, nesse fluir de interpretantes, o ato receptivo acaba encontrando nas malhas textuais os elos de uma oralidade perdida.

3 – Sobre o amor: algumas pinceladas filosóficas.

Assim como a tradição oral manifesta-se como palimpsesto dentro dos textos contemporâneos, existem temas muito recorrentes que se associam a ele. A temática²³ do amor é um deles: uma linguagem que, das mais variadas formas, repete cenas de afetos na literatura. As obras advindas da tradição são prova disso; mesmo quando os escritores homenageiam a figura de Eros em suas obras com paródias, percebemos que certas marcas/tatuagens palimpsésticas ainda pululam no imaginário cultural como um ideal de afeto acalentado e/ou recalçado. Tal perspectiva se verifica, sobretudo na literatura. Octavio Paz nos diz que

não há povo ou civilização que não possua poemas, canções, lendas ou cantos nos quais a anedota ou argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua mítica atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem (Paz, 1994:35).

Existe um “leque semântico extremamente amplo da palavra amor”, afirma Kathrin Holzirmayr Rosenfield (1992) ao tratar da extensão de sua temática na literatura medieval. Um único período já assinala a dificuldade de se falar do amor. Sendo assim, não pretendemos nesse ensaio postular todo o desdobramento

²³ Segundo Tomachevski (1973:171), a temática no âmbito literário apresenta constância, no sentido de duração, como um “léxico poético” que se estabilizou ao repetir-se continuamente na tradição literária. O tema, segundo o autor, desenvolve-se em consonância com o interesse do público: “quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais vitalidade da obra será assegurada (...) podemos chegar aos interesses universais (os problemas do amor, da morte) que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de toda a história humana”. Afirma, ainda, que o “interesse” guia o autor na escolha do tema, no sentido de criar estratégias de interesse e estimulação para o leitor/receptor.

teórico que fundamenta sua temática, mas, sim, pontuar alguns aspectos que perfazem suas relações no romance contemporâneo, sobretudo aqueles que ressoam na obra, objeto deste ensaio.

Para rastrear o amor no romance moderno é preciso, antes de tudo, buscar um dos fundadores da sua discussão: *O Banquete* (2000), de Platão. Referência iconográfica para todos aqueles que traçam algum elemento relativo aos afetos. Segundo António Gómez Robledo (1993), a teoria do amor situa-se em três períodos iniciados em *Lísis* – que trata do amor *philia*, o amigo primordial como aquele que encaminha o outro ao devir (ao Bem) -; depois em *Fedro* – no qual o amor está atrelado ao desejo da imortalidade, ao êxtase da alma e à prisão do corpo – e, finalmente no *Banquete*, que abrange as várias faces de Eros.

Composto por três partes, o texto de Platão²⁴ dá voz, num primeiro momento, a cinco convivas do grande banquete oferecido por Agátón. Na segunda parte, localizam-se os discursos de Sócrates/ Diotima e, por último, de Alcebíades.

A primeira parte inicia-se com o discurso de Fedro, o erudito. Discípulo dos retóricos, ele utiliza-se da *Teogonia* de Hesíodo para louvar a figura de Eros (deus do amor e da criação cosmogónica) como aquele que inspira o bem por ser o mais antigo/velho dos deuses e por ser o mais sábio também. Como exemplo de amor sincero, fiel e despojado de qualquer egoísmo, Fedro cita a tragédia de Eurípedes

²⁴ Antonio Gómez Robledo, em *Platón, Los Seis Grandes temas de su filosofía* (1993), descreve a atuação de Platão como um “dramaturgo” que sabe muito bem pôr em cena as vozes de seus convivas, um criador de personagens. O autor situa os diálogos em um “combate” aos sofistas. Esses combates eram feitos em praça pública e, no entanto, Sócrates é convidado a participar de um simpósio em casa particular para festejar a premiação do anfitrião num concurso literário. Aqui há uma ponte com Brocharte, em *Philosophie Ancienne et philosophie moderne*, (1926), que explicita a estratégia de Platão ao colocar em um mesmo banquete Aristófanes, principal causador da morte de Sócrates. O discurso de Sócrates serve para desmascarar a sofística dos convivas, por isso há constantes referências ao discurso dos cinco primeiros palestrantes como paródias.

(*Alceste*²⁵), cuja altivez fez os deuses se comprazerem pela nobreza de amor que ele inspira. Discordando de Fedro, Agáton acredita que o amor, ao contrário, não é velho e nem tão pouco sábio. Ele é o mais jovem dos deuses, sua eterna juventude foge de tudo que é feio e velho, sua beleza inspira a poesia. Desta forma, Eros vive do impulso erotizado, pois ainda não tem maturidade, por isso ele irá ganhar, na versão romana, a imagem de cupido, uma criança que não mede as conseqüências no que tange ao amor, ele cega aquele que ama.

Pausânias, por sua vez, propõe uma classificação do amor em duas espécies: o “amor Celeste e o amor Vulgar. O primeiro é próprio das almas nobres; ao segundo só os homens grosseiros prestam culto” (Platão, 2000: 88). O amor celeste deriva da genitora de Eros, Afrodite (filha de Urano), que representa o amor masculino e o amor pelas almas; e o vulgar, de Afrodite (filha de Zeus e Dione), que se associa ao amor heterossexual e físico, carnal.

Utilizando-se de seus conhecimentos medicinais, Erixímaco demonstra que o amor é um dos propiciadores da harmonia do corpo, um dos mecanismos da cura. Diz ele: “o bom médico deve procurar manter sempre essa harmonia, extirpando o vício e introduzindo o amor” (Platão, 2000: 88). Tal como Fedro, Erixímaco remete também a Hesíodo, associando o aspecto da harmonia com a ordenação do Caos presente na *Teogonia*.

Mas é com o discurso do comediante Aristófanes que o mito do andrógino se perpetua, sobretudo na literatura. A partir dele, criaram-se verdadeiras cristalizações correlacionadas à metade perdida, à busca do verdadeiro amor.

²⁵ A tragédia tem como enredo a história de Alceste, esposa fiel, que morre no lugar do marido como prova de amor.

Para Aristófanes, o amor nasceu da eterna procura, do desejo de reencontrar a perfeição original de uma unidade dual. Por isso, umas das conotações mais recorrentes em seu mito é o sofrimento amoroso. Psiquê, assim como muitas outras histórias folclóricas e de contos de fadas, retrata esse sofrimento amoroso, no qual a personagem passa por diversas provas na conquista do verdadeiro amor.

É a partir do mito do andrógino também que se explicam a afinidade sexual dos parceiros amantes:

(...) o texto mostra três espécies de ancestrais da humanidade: os primeiros, nos quais se duplicam as particularidades masculinas; os segundos, nos quais se duplicam as particularidades femininas; e os terceiros, que unem masculinidade e feminilidade. Vê-se bem a função etiológica do mito: relatar o sofrimento dos amantes separados quer sejam homossexuais ou heterossexuais (Brunel, 1997:27).

Para Aristófanes, Eros representa, no contexto dessa dualidade andrógina, o instinto que possibilita ao homem reencontrar a unidade primordial: a felicidade.

Na obra *Metamorfoses*, de Ovídio (Brunel, 1997), o mito do andrógino é substituído pela figura do hermafrodita. O mais interessante no contexto dessa obra é o aspecto da transformação, no qual o sujeito traveste-se (roupa, voz, modo de andar), como uma espécie de rito de passagem:

Essa passagem do mito para a metáfora é singularmente ampliada na literatura, e a fusão dos sexos como experiência mítica torna-se um motivo romanesco freqüente, na categoria temática de “travestimentos” e substituições (Brunel, 1997:34).

Mas não podemos deixar de lado o mito de Adão andrógino. Na narrativa do *Gênesis*, afirma Pierre Brunel, no *Dicionário de Mitos Literários*, Adão e Eva

figuravam, antes da queda, como andróginos. Deus “numa primeira criação teria realizado um andrógino perfeito, depois do Pecado original teria levado à separação dos sexos” (Brunel, 1997:26).

Na segunda parte do *Banquete*, a tônica platônica situa-se no discurso de Sócrates/Diotima, momento no qual a figura de Eros aparece em concomitância à imagem do filósofo Sócrates. Eros e Sócrates se espelham narcisicamente. Eros não é um deus, mas um gênio, um *daimon*, um ser intermediário que gravita entre os deuses e os mortais, um ser que concilia opostos, que gera harmonia. Por isso, são constantes as analogias do amor como metáfora solar. Filho da Pobreza (Penia) e de Poros (Astúcia) herdou da mãe a miséria e do pai a bravura, a beleza, os mecanismos para superar a pobreza, o desejo do conhecimento da filosofia. Desta forma, sua imagem apresenta uma oscilação entre a sabedoria e a tolice. Predicados muito próximos da figura de Sócrates: pobre, rude, mas inventivo, astucioso, filósofo. Na visão de Diotima, sacerdotisa dos mistérios, que em um delírio divino, inspirado pelos deuses, afirma que o amor é uma via para a revelação da verdade rumo à escala do amor, uma escala que passa pelo culto ao corpo:

Todo aquele que deseja atingir essa meta ideal, praticando acertadamente o amor, deve começar em sua mocidade por dirigir a atenção para os belos corpos, e antes de tudo, bem conduzida por seu preceptor, deve amar um só corpo belo e, inspirado por ele, dar origem a belas palavras (Paltão, 2000:154).

Mas não podemos deixar de afirmar que, no discurso da sacerdotisa, há uma preocupação em instrumentalizar o amado para atingir a perfeição do Bem e do Belo. Dessa forma, o corpo deve ser sempre visto como sombra da alma,

sempre submetido à educação do desejo, como bem aponta Mara Sueli de Moraes Miguel: “o verdadeiro amor se reconhece naquilo que sobrevive ao coito²⁶”.

A busca do amor como transcendência para o mundo inteligível é observável no mito de Eros e Psiquê²⁷, em *Metamorfoses*, do escritor latino Lúcio Apuleio, texto que apresenta uma grande ressonância/influência na literatura. Num sentido alegórico, as provas, pelas quais passam Eros e Psiquê evocam “as andanças da alma humana à procura da beleza ideal. A função de Eros seria análoga àquela que Ihe atribuiu Sócrates em *O Banquete*: permitir o acesso ao mundo inteligível, simbolizado pelo Olimpo” (Brunel, 1997:322).

No discurso de Alcebíades encontramos a encarnação da figura de Dionísio representante do lado terreno, passional, desejoso do corpo carnal, erotizado. Ele deseja Sócrates não só como filósofo, mas como homem. E na loucura de seus afetos recalcados pelas recusas constantes do mestre, Alcebíades indiretamente conceitua o amor como admiração, mas também como algo inalcançável. Muito dessa admiração se deve à postura ascética de Sócrates, homem que dominava as emoções, peneirando-as até esquecer do corpo e passar a desejar somente a *philia* (amizade).

²⁶ Miguel, Mara Sueli de Moraes. *Considerações acerca do Amor Platônico no Banquete*, Mestrado em Filosofia, PUC/SP, 2002, p. 62.

²⁷ Devido a sua beleza exuberante, Psiquê, uma mortal, acaba competindo com a deusa Afrodite. Com o intuito de não perder o reinado da mais bela, Afrodite envia seu filho Eros para matá-la. Entretanto, Eros ao vê-la decide esposá-la, sem, é claro, que sua mãe saiba. Todavia, Psiquê só encontra seu esposo à noite. Cismada, sobretudo depois de ter sido influenciada por suas irmãs quanto à má índole de seu marido, que nunca aparecia durante o dia, Psiquê decide quebrar o pacto que havia feito com Eros e ilumina com uma vela o rosto de seu esposo. A mesma, quando vê, apaixona-se, mas ele se fere com a cera da vela. Ferido, Eros volta a procurar a mãe, que, enfurecida, deseja punir Psiquê. Para ter o amor e a confiança de Eros, Psiquê se submete a uma série de provas ditadas por Afrodite, uma espécie de rito de passagem.

José Américo M. Pessanha (1989), em ensaio sobre *O Banquete*, explicita a temática do amor como linguagem, como discurso dos convivas sobre as várias faces de Eros. Um discurso que transcende em Ágape (inteligível), pois deriva de uma formulação que não pretende o amor erotizado, carnal, mas o verdadeiro amor: aquele que, na *Erótica* de Platão, se prefigura como *philia* (amor- ternura, amizade):

O mais belo e mais nobre objeto de amor é encontrado desde que os termos iniciais da relação erótica – homem/rapaz, amante/amado, erasta/erômeno – vão sendo substituídos, numa ascese erótica progressiva, até se transformar afinal na relação entre sujeito (amante) e objeto (amado) de contemplação. Ao longo dessa transformação, o vínculo erótico entre as pessoas é transmutado em relação de amizade: *Philia* substitui Eros. É que a relação amante/amado passa a se sustentar na relação mais forte, de cada um, com a verdade: *philia* alimenta-se sobretudo na filosofia (Pessanha, 1989: 84/85).

Foucault (2003) observa, por meio do jogo de controle dos prazeres e do desejo, como se dá a moral greco-romana. Nela, a ética e a moral eram feitas por homens e para homens e, sendo assim, o cidadão deveria seguir as quatro regras que se correlacionam com o amor e o erotismo: a *aphrodisia* (conduta ética dos prazeres); a *chrèris* (o uso dos prazeres); a *enkratia* (domínio da moral) e a *sophrósine* (sabedoria no amor). Cada um desses elementos conduz a um único fim: definir papéis sociais. O bom cidadão tinha que se manter austero desde o uso dos prazeres até sua participação como homem público.

Outro aspecto interessante demonstrado por Foucault é quanto à concepção do excesso como um correlato que se aproxima da noção de pecado da moral cristã:

Numa escala histórica bem mais longa, poder-se-ia acompanhar a permanência de temas, inquietações e exigências, que sem dúvida marcaram a ética cristã e a moral das sociedades europeias modernas, mas que já estavam claramente presentes no cerne do pensamento grego ou greco-romano.(..) Platão no *Timeu* expõe que a luxúria deve ser tomada como efeito, não de má vontade da alma, mas de uma doença do corpo, esse mal é descrito seguindo uma grande patologia do excesso (Foucault, 2003:18/44).

Aliás, muitos outros aspectos colaboram com a idéia de que a moral cristã se inspirou na grega: o casamento como regulador da ordem do Estado, a imagem da mulher, cuja principal função na sociedade era de procriar. Além disso, Foucault menciona que a maioria das mulheres não conhecia o amor, este só existia entre os homens (homossexualismo). Pouquíssimos são os casos em que se narra a reciprocidade amorosa heterossexual na antiguidade clássica. Já no contexto cristão (Idade Média/Renascimento), essa subordinação feminina, advinda da Grécia, ganha uma representação dual: uma demoníaca, impura, relacionada aos prazeres da carne, do erotismo; e outra da pureza como virtude feminina, algo muito próximo da imagem da virgem Maria, por isso os homens eram educados para exigir a pureza de suas noivas. Para Cláudia Capello Montillo (1999), na Idade Média, o amor e os prazeres relacionados à mulher tinham uma herança platônica resgatada por Tomás de Aquino: a misoginia (aversão à mulher)

que ensina que o bem só será alcançado se o homem caminhar em direção a Deus e, novamente, para longe da mulher. A própria Bíblia Sagrada previne o homem contra a figura demoníaca da mulher (...) De todos os pecados capitais – a gula, o ócio, a avareza, a inveja, a ira, o orgulho e a luxúria – é neste último que o discurso misógino centra fogo. É o único pecado capital em que, sob a ótica moralizante, a culpa recai unicamente sobre a mulher (Montillo, 1999: 104/105).

Por outro lado, ainda nesse contexto medieval/renascentista, a mulher passa a ser venerada - uma vez que sua posição social era melhor do que no período grego, quando não era considerada cidadã -; com a tônica do amor platônico, preconizado por Pausânias (amor Celeste) e Diótima (amor da alma, da transcendência para o mundo inteligível), trovas medievais e sonetos renascentistas foram produzidos.

Mas a principal diferença dos prazeres como pecados, na lógica cristã, em relação aos prazeres gregos, talvez esteja no fato de que, para os últimos, o sexo (mesmo entre os homens) era considerado natural, desde que não houvesse excessos. Já para os cristãos, o homossexualismo não era aceito socialmente, e o sexo (tido como pecaminoso) só podia existir, tal como para os gregos, apenas para a perpetuação da família.

Desta forma, Foucault verifica que a conduta no amor não só contribuía para a ordem do estado grego, mas também apontava para a concepção do amor verdadeiro:

(...) Sócrates estabelece uma linha de demarcação rigorosa entre o amor da alma e o amor do corpo, desqualifica nele mesmo o amor do corpo, faz do amor da alma o verdadeiro, e busca na amizade, na *philia*, o princípio que dá valor a toda relação (Foucault, 2003:205).

Para Sócrates, o amor verdadeiro ainda necessita de uma relação de hierarquia: há sempre um mestre, aquele que tem o papel de sábio na relação amorosa, que é capaz de ter domínio sobre si, principalmente sobre o sexo. Isso significa que não há uma relação de iguais, existe sempre uma subordinação amorosa (ativo/passivo na relação sexual, na vida afetiva e na vida pública). O

ideal do amor para Sócrates, segundo Foucault, é resistir às tentações da carne, é não se fixar no amor Eros (carnal), mas no amor *philia* (amor de alma, amizade). Algo muito próximo da moral cristã, com a transcendência do amor a Deus, nesse contexto denominado de Ágape.

3.1 – O discurso amoroso na literatura.

Conta Contardo Calligaris (1992), em um artigo no qual discorre sobre o texto de Roland Barthes, que o crítico, desejoso de curar-se de um amor não correspondido, pede ajuda a Lacan (seu amigo íntimo). Este lhe indica a análise psicanalítica, mas não com ele. Nas entrelinhas dessa história, transparece que o amor não correspondido dirigia-se, na realidade, a Lacan. Sendo assim, Barthes (1981) sublima essa relação mal resolvida, escrevendo um livro: *Fragmentos do Discurso Amoroso*.

Nesse texto, Barthes, enfatiza que existe uma retórica própria do discurso amoroso. Para ele, falar dessa temática é discorrer sobre a história do romance e do drama. Quando se fala do texto de Goethe, diz o autor, destaca-se, sobretudo, a história de amor vivido pelo personagem Werther, que, apaixonado, escreve para ser curado.

Literatura: o sujeito apaixonado goza de participar de uma retórica que ele já sabe escrita. Ele vive como único e solitário nas delícias, como nos tormentos, e ao mesmo tempo se sabe constantemente na repetição, na prática de uma retórica já praticada: a retórica do escrito amoroso (Calligaris:1992:117).

Por isso, Barthes irá dizer que todo amante remete seu amor a um discurso pré-existente, um palimpsesto memorialístico, e todos passam a ser seus pares: *Werther, Tristão, Baudelaire*, etc. Desta forma, pensar o romance contemporâneo, na ótica amorosa, é buscar no texto a pele do discurso alheio. No caso, o amor, para além dos sentimentalismos, comparece na literatura para reavivar “a retórica imaginária da literatura amorosa” (Calligaris, 1992: 118), para expor o que talvez mais falte na atualidade. Por isso, o romance traz à tona aquilo que Affonso R. Sant’Anna (1993) aponta no *Canibalismo Amoroso* sobre o “medo de amar” como uma característica própria do nosso tempo. Por outro lado, esse “temor” pode ser traduzido como uma procura. O objeto que falta²⁸ retorna ao discurso contemporâneo como um ideal de afeto, como busca da metade perdida, do verdadeiro amor.

3. 2 - Amor e Erotismo...

Mas não podemos deixar de apontar a dupla chama: amor e erotismo, parafraseando o título do livro de Octávio Paz (1994). Falar dessa “dupla chama” só é possível na nossa atualidade, embora tenhamos extraído algumas noções amoeróticas²⁹ dos gregos. Em outros tempos, tais aspectos eram contagiados por

²⁸ Segundo Nadiá Paulo Ferreira (1999), embasada nos conceitos de Lacan, o objeto que falta situa-se nos primeiros meses de vida da criança, seu maior desejo, seu amor, advém dos cuidados maternos, mas em algum momento essa mãe falha, falta, frustrando assim a criança. Logo, o amor será tal como na lógica platônica, um objeto que falta (a metade perdida no mito do andrógino que tanto se busca). Para Nadiá, a estrutura do desejo é sempre móvel, sempre faltante.

²⁹ Neologismo por nós composto por aglutinação de amor+erotismo.

uma visão platônica e, portanto, considerados separadamente. Como vimos acima, o amor, sob essa vertente, pretendia um ideal de afeto que excluía o sexo por aspirar à transcendência: a *philia*. Na Idade Média, o amor ganha uma conotação religiosa, que, na esteira de Tomás de Aquino, aproveita – com algumas alterações - os conceitos gregos, nos quais o amor se traduz como Ágape (transcendência a Deus) (Kristeva, 1988). Já o erotismo, embora tenha sido ritualizado nas trovas cortesãs (de forma velada), era relegado a um *status* demoníaco, pecaminoso.

Octavio Paz utiliza-se de uma metáfora interessante para conjugar esses elementos amoeretizados:

O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida (Paz, 1998: 07).

Embora o termo “duplo” assinale uma cisão, uma separação, os dois se mantêm unidos por uma chama, um fogo. Assim, a amoerótica será freqüente no romance contemporâneo. E, dependendo do romance, a chama ou fogo pode (ou não) se configurar como de “palha”.

O erotismo³⁰ ou *erotikós* (derivado de Eros, deus grego do amor), assim como o amor, inscreve-se como linguagem, diria Lacan. Uma metáfora do corpo, do desejo, que não diz na totalidade, mas insinua. O interdito não se revela, pois o corpo vem sempre coberto por um fino tecido que cobre os seios. De forma

³⁰ O erotismo apresenta, tal como o amor, muitas concepções e, sendo assim, frisamos, porém, que não pretendemos nos aprofundar nesse aspecto, uma vez que os concebemos juntos, embora a ênfase, nesse ensaio, recaia sobre o amor.

poética, Paz (1994) estabelece três instâncias que, correlacionadas à amoerótica, se diferenciam: sexo, erotismo e amor. O sexo, para ele, está essencialmente atrelado à reprodução, à procriação, um quase instinto de copulação. O erotismo, por sua vez, diferencia-se, sobretudo, por ser linguagem de invenção, de criação humana e não mero ato sexual. Diz ele: “em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo” (Paz, 1994:16). O erotismo vive da ambigüidade da repressão e da permissão, da sublimação e da perversão, e essa ambigüidade se corporifica nas personagens que lutam contra a herança do mundo ocidental platônico e neoplatônico, um mundo de corpo casto, dividido. Com relação ao amor, Octavio Paz baseia-se essencialmente no mito do andrógino, de Aristófanes. O amor define-se como falta, ficamos sempre desejosos de uma completude, de uma totalidade. Afirmo o autor: “o mito do andrógino é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida” (Paz, 1994:69). Embora pretenda efetuar uma distinção entre os três elementos acima descritos, Paz não separa amor e erotismo, justamente por acreditar que ambos são construções humanas.

Daí que uma das representações mais freqüentes, no que concerne à amoerótica, é o corpo, sobretudo o corpo feminino. A maior parte dos poemas e expressões literárias aparecem, segundo Affonso R. Sant’Anna (1993), para falar do corpo feminino. A mulher, por ter ganhado a eterna representação luxuriosa, será sempre objeto do olhar e da palavra erotizada. Aliás, as personagens femininas mais interessantes da literatura são justamente as profanas, aquelas que burlam a lei do casamento.

Denis de Rougemont (1988), em *O Amor e o Ocidente*, nos diz que o casamento moderno funda-se no amor por ser fruto de uma escolha particular, livre, diferentemente de outros tempos, nos quais se casava por “n” motivos, menos por amor. E os romances comprovam isso, existem várias histórias de amor e adultério. O ícone dessa relação é analisado por Rougemont (1988): *Tristão e Isolda*. A partir dele, o verdadeiro amor vem regado de infidelidade:

O romance é pela sua própria natureza, incompatível com o casamento mesmo que um tenha se conduzido para o outro, porque é da própria essência do romance transpor obstáculos, impedimentos, separações e sonhos, enquanto que a função básica do casamento é reduzir e obliterar diariamente esses obstáculos, pois o sucesso do casamento depende apenas de uma constante proximidade com a monotonia do presente (Rougemont, 1988: 118/119).

A sociedade de molde patriarcal defende a propriedade e, por extensão, o casamento. Mas, como o amor e o erotismo, na literatura, vêm sempre acompanhados de proibição, o adultério passa a ser uma conseqüência. Assim, a maior parte das personagens vive um dualismo, devem seguir as convenções sociais com relação ao casamento, mas ao mesmo tempo desejam o amor. Daí termos tantas histórias que apresentam tríades amorosas: *Primo Basílio*, *Madame Bovary*, *Tristão e Isolda*, etc. A própria figura de Eros apresenta essa duplicidade: a libertinagem do corpo, do prazer, e a tentativa de superá-lo pelo espírito. Octavio Paz menciona que essa dualidade deriva da imagem deixada pelo mito de Eros e Psiquê: “Eros é solar e noturno: todos o sentem, mas poucos o vêem” (Paz, 1994:27). Todos nesses textos vivem a dualidade do amor erótico.

Em *O Canibalismo Amoroso*, Affonso R. Sant’Anna nos diz que “cada época organiza literariamente seu imaginário erótico” (1993:15) e cada cultura

apresenta uma identidade quanto aos afetos. A nossa cultura, por exemplo, tem por característica, como traço cultural, o canibalismo amoroso. Esse termo, segundo o autor, remete ao próprio processo de miscigenação estabelecido no nosso país: comemos, bebemos de várias culturas, de várias religiões e, como resposta, misturamos essas retóricas afetivas. O romance contemporâneo brasileiro, de certa forma, utiliza-se também desse canibalismo. Ele apropria-se “come” os textos alheios, para realizar seu processo de criação, um processo tardio. No caso, a identidade do romance se funda no amor. Só citamos, parodiamos e nos apropriamos daquilo com que nos identificamos: o eu é o outro, a relação narcísica por meio da qual nos constituímos.

Nessa mesma obra, Sant’Anna aponta o jogo discursivo em que o homem vê a mulher segundo dois focos: a negra, a mulata, a mestiça, são retratadas nos textos como objeto para ser “comido”, “fodido”, sempre com imagens erotizadas pelo baixo erotismo, como explicita Bakhtin (1993b), já a retórica discursiva da branca, das órfãs puras, as eufemiza em “mulher-flor”, em algo como “a virgem Maria”, naquelas que servem para casar, para ter filhos. Enfim, uma serve para ser devorada sexualmente, outra para ser contemplada. A amoerótica brasileira atual, utilizar-se-á das duas, da ambivalência entre a santa e a puta.

Essa ambivalência é também descrita por George Bataille (2004) no jogo de transgressão e interdição dos corpos. Quase toda concepção libertina do corpo, que não pode deixar de ser situada fora da história do trabalho e das religiões, rebela-se contra as restrições advindas do homem com seu meio. A experiência do pecado é um exemplo de transgressão e de interdição. Essa experiência

corpórea vive do estreitamento de sensações e sentimentos, por vezes, paradoxais: desejo e pavor, prazer e angústia. A imagem da santa e da puta traduz-se não só como violação, mas como transcendência erótica, que muito se assemelha à categoria platônica³¹ (ágape), ao erotismo sagrado de Bataille. A imagem de Madre Teresa D'Avila é um exemplo iconográfico dessa ambivalência, do êxtase entre sagrado e profano.

3.3 – O verdadeiro amor ou o pingüim de geladeira?

Como pensar o ideal de afeto nos textos contemporâneos senão pela replicação da tradição? A concepção do verdadeiro amor vem, como vimos nos tópicos anteriores, regulada como lei desde os gregos. Os contos de fadas são exemplo desse ideal, uma vez que culminam sempre no final feliz, descrito na maior parte das vezes pelo fim do sofrimento, pelos beijos do verdadeiro amor e, finalmente, pelo casamento, etc. Bruno Bettelheim (1980), em *Psicanálise dos contos de fadas*, enfatiza os finais felizes, associando-os à ótica platônica, como um ordenador do caos interior de crianças e adolescentes, que passam por fases

³¹ A analogia que traçamos com as categorias platônicas cristianizadas (eros, philia e ágape) com as três categorias classificadas por Georges Bataille (erotismo dos corpos, erotismo do coração e erotismo sagrado) se dão da seguinte forma: “Eros”, na ótica platônica e o “erotismo dos corpos”, de Bataille, têm sintonia, na medida em que ambos são mais corpóreos, mais carnis; já a “philia”, com o “erotismo do coração” há ecos de reciprocidade de afetos dos amantes (próximos dos conceituados em *Lísis*, de Platão); e, por fim, “ágape” com a interdição, transgressão, apresenta o sentido de elevação: ou pela transcendência a um devir (Deus ou mundo das Idéias) e o outro ou pelo êxtase, epifania, erotismo sagrado.

edípicas ou pós-edípicas, com o intuito de aliviar tensões por meio de uma solução positiva. Segundo o autor, Platão

sugeriu que os futuros cidadãos de sua república ideal começassem sua educação literária com a narração dos mitos, em vez de meros fatos ou ditos ensinamentos racionais. Mesmo Aristóteles, mestre da razão pura, disse: 'O amigo da sabedoria é também um amigo do mito'. (...) Mircea Eliade, por exemplo, descreve estas estórias como "modelos para o comportamento humano (que), devido a este mesmo fato, dão significação e valor à vida. Traçando paralelos antropológicos, ele e outros sugerem que os mitos e contos de fadas se derivam de, ou dão expressão simbólica a, ritos de iniciação ou outros *rites de passage* – tais como a morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência. (Bettelheim, 1980: 45).

Joseph Campbell (1997) identifica nos contos de fadas e também no romance moderno uma cisão, apontada já pelos gregos e posicionada entre o final feliz e a tragédia grega:

"Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma a sua maneira" (...) O romance moderno, tal como a tragédia grega, celebra o mistério do desmembramento, que se configura como vida no tempo. O final feliz é desprezado, com justa razão, como falsa representação; pois o mundo – tal como o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos (Campbell, 1997: 32).

Assim, parece não existir espaço na contemporaneidade para o "felizes para sempre". É preciso que o romance retrate com a maior verossimilhança possível a onipresença da desgraça. A saída é camuflar, deixar rastros palimpsésticos, pequenas tatuagens que ordenam o caos trágico dos romances. Por isso, os mitos e os contos de fadas surgem secretamente como marcas arraigadas nas relações de afetos, nos sonhos, nos ritos de passagem, tão bem

estudados por C. G. Jung (1964), J. Campbell (1997), Mielietinski (1987) e M. Eliade (1994), e que repetem o gesto criador, o eterno retorno, no qual comparecem as imagens arquetipais ou iniciatórias tão necessárias ao desenvolvimento da psique humana. Na realidade, ninguém quer ser infeliz, todos querem, em certa medida, um final feliz, um desejo que nos mova e alimente para seguir em frente, por mais trágico que se configure o enredo da vida ou do texto.

Afirma Campbell:

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. (...) Onde antes lutavam a vida e a morte, agora se manifesta o ser duradouro. (...) A tragédia é a destruição das formas e do nosso apego às formas; a comédia, a alegria inexaurível, selvagem e descuidada, da vida invencível (Campbell, 1997: 34).

O herói ou a heroína nos romances contemporâneos reflete a passagem do fora para o dentro – para as camadas profundas, para os palimpsestos que, obscuros e esquecidos, lutam entre o caos e a ordem em busca da transcendência do ser.

O uso da tradição nas narrativas pós-modernas sofreu modificações quanto ao ideal de afetos, sobretudo quanto aos limites da linearidade - recorrentes nos contos de fadas -, principalmente quanto ao final feliz ou a atitudes modelares dos personagens. No limiar dessa passagem, os críticos enfatizam o olhar dessacralizador com relação às formas erotizadas: palimpsestos que se manifestam de modo subjacente no texto. Nada mais erótico do que a imagem de uma sereia, uma mulher-sereia, que se metamorfoseia por amor, como a Pequena Sereia, de Hans Christian Andersen. O desvio dessacralizador do olhar

contemporâneo é uma forma de pôr em xeque a concepção do ideal, do afeto, do amor.

Mas o fato é que existem romances que, embora aparentemente caminhem em direção contrária, apresentam um ideal. Mesmo que seja para homenageá-los parodisticamente. O riso replica o amor, invertendo-o, satirizando-o. O kitsch³² também aponta para inúmeras histórias amorosas, em que a redundância da mensagem leva a forma poética à entropia, devido ao excesso de clichê. O pingüim de geladeira é símbolo estereotipado do ideal de afeto, do casamento. Por isso, o romance contemporâneo irá se valer da conjugação do amor com o riso, da aliança com micro-paródias da vida cotidiana, das pequenas cenas que se repetem arque-ritualisticamente.

Um amor estranho se configura nessa passagem. Um amor que ao mesmo tempo deseja e repele o ideal de afeto. Textos como os de Ana Miranda são prova disso. Perceber contos de fadas no amaranhado hibridizado de formas que comumente estruturam os romances atuais, só é possível quando curetamos palimpsesticamente o texto.

³² Umberto Eco (1976) em *Apocalípticos e Integrados*, relaciona o kitsch à cultura de massa, correlacionando-o a certas expressões ou cenas advindas da tradição que se repetem ostensivamente provocando o desgaste informacional da mensagem pelo reforço dos estímulos sentimentais. O final feliz, nesse sentido, tem por finalidade operar uma reação emotiva.

4 – O palimpsesto amoroso em *Desmundo: conto de fadas*

Grande parte dos palimpsestos que comparecem herméticos nos romances deriva do projeto poético do autor. Autores como Ana Miranda (2003) apresentam uma atitude revisionista diante da tradição definida pela pesquisa prévia como um modo de “emanharar paisagens” (Gomes, 1993). Muito embora o leitor não tenha em mãos a bibliografia utilizada pela autora, um bom leitor opera “deslendo” ou raspando o texto de forma a perceber essa tradição-tardia.

Um dos primeiros trabalhos do leitor no ato de “desleitura” é entrar no jogo de construção e desconstrução dos signos. Um jogo de decifração das primeiras camadas do texto-palimpsesto. O receptor atento observa os ecos advindos da tradição ao perceber as pequenas apropriações indiciadas no texto, tais como: “*Põe bandeiras na caravela, que é festa*” (Miranda, 2003: 15). Uma frase deslocada e ampliada do *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente: “*Põe bandeiras, que é festa*” (Vicente, 1984: 56). Um pequeno exemplo daquilo que pontuamos quanto ao hermetismo tardio. Todos os textos cuja produção baseia-se na tardividade acabam por produzir efeitos charadas para o receptor. Cada frase funciona como um signo intratextual, como fragmentos, tatuagens escriturais, que conduzem a cifragem do texto, não com o intuito de buscar a origem da influência, mas, sobretudo, por operar por metalinguagem:

Os fidalgos se meteram nos esquifes, foram os primeiros a desembarcar, ainda noite, levando seus baús, recostados em seus caixotes de odoríferas e coisas preciosas que jaziam ao redor dos

donos, **hou lá hou**, na confusa divisão com que Deus ordena o mundo (Miranda, 2003:20) (Grifo nosso).

Mas, antes de segmentarmos o trecho acima é preciso situá-lo no contexto do romance. Trata-se de momentos antes do desembarque da nau que, dentre outros passageiros, trazia a órfã Oribela. Uma referência bastante sugestiva, uma vez que o romance foi escrito no período no qual o Brasil completava 500 anos³³. Por outro lado, como o procedimento poético da autora articula-se pela revisão da tradição, que denominamos anteriormente de *inventio-tardia*, é tácito, como bem comprova a bibliografia fornecida pela autora, a presença de vozes de textos outros. Nessa confluência de textos gestados da tradição, o leitor é chamado à baile para participar, não só do desvelamento da camada subjacente, mas também da ampliação sógnica, ou até mesmo, da inversão crítica que o texto permite.

Na esteira das pistas das obras vicentinas, observa-se que o repertório/memória do receptor é ativado de forma a percepção das marcas da tradição. No caso, a tatuagem escritural que mais chama atenção ou que “causa estranhamento”, como diriam os formalistas russos, (Lima, 1983) advém da sintaxe de Gil Vicente, do *Auto da barca do inferno*. A expressão “**Hou lá! Hou!**”, de Gil Vicente (1984:57), modificada por Ana Miranda “**Hou lá hou**”, é um chamamento que o Fidalgo faz para que o dono da barca, o Diabo, atenda suas exigências (privilégios de primeira classe) por ser nobre. Mas o Diabo o encaminha à barca que o direcionará para o inferno, uma vez que cobiça, riqueza, avaréza o conduzem a esse destino. A inserção dessa voz cria uma inversão, uma

³³ Vide anexo II entrevista com autora Ana Miranda.

vez que a barca não embarca, mas desembarca, na terra brasilis, um correlato do inferno ou de um *Desmundo*. De outro modo, a crítica desenvolve-se no sentido de que aqui só desembarcaram ambiciosos, gananciosos e embusteiros. Outro aspecto semântico para compreensão desse signo/tropo sinedóquico, que deslocado, aponta para a: “*confusa divisão com que Deus ordena o mundo*” (Miranda, 2003:20), atitude contrária ao do Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, que assertiva e enfaticamente aponta para as injustiças sociais ao julgar/avaliar as almas humanas.

Nesse jogo de desleitura, a recepção se dá pelo desdobramento de interpretantes. Cada tatuagem é um índice que mantém um elo bifurcativo entre os objetos, ou seja, entre a camada hermética e a atualizada. No caso, “**Hou la hou**” constitui-se num duplo replicante, o elo tardio da “Cena de Instrução” descrito por Bloom, que autoriza a assinatura de um novo signo: o de Ana Miranda.

Assim, *Desmundo* apresenta num primeiro plano³⁴ o contexto da literatura informativa, no qual traz à tona referências literárias como a *Carta de Pero Vaz de Caminha*; as obras vicentinas; os papéis sociais dos homens e das mulheres do período; o medo do desconhecido traduzido por um momento histórico (achamento), que trazia como expectativa o encontro do “paraíso terrestre”, como diria Jean J. Rousseau, mas que a realidade obliterava: um *Desmundo*.

Embora os procedimentos estéticos da autora apontem para essa multiplicidade, existem elementos que, subjacentes a esse arranjo, insurgem como

³⁴ Enfatizamos que o peso da análise que propomos em *Desmundo* está na camada mais profunda, isto é, a dos contos de fadas. Por isso, restringimo-nos a apenas alguns exemplos para explicitar os aspectos por nós abordados sobre tradição-tardia e *inventio-tardia*.

palimpsestos, uma voz oculta que, para além da produção consciente (vide anexo I e III), marca um paradigma advindo dos vários discursos que se movem na memória cultural como assegura Paul Zumthor (1993).

Num plano mais profundo, o palimpsesto surge como eco advindo da tradição oral, que nunca transparece em sua totalidade, pois se trata de uma escrita arqueológica, eco movediço de uma voz, que silenciosamente convive com a contemporaneidade. É preciso efetuar a raspagem, observar os índices deixados no texto para encontrar o segundo plano. A cada camada retirada, emergem textos que revelam modelos arquetipais advindos de narrativas folclóricas, contos, mitos, ritos de passagem, provas iniciatórias e, até mesmo, de um ideal de afeto traduzido pelo otimismo do final feliz, no qual o verdadeiro amor sempre vence.

A exemplo disso, podemos observar como esse plano outro se manifesta em *Desmundo*. Um dos indicadores iniciais da escrita palimpséstica decorre de duas raspagens. A primeira com relação à representação física do mouro Ximeno, muito próxima da descrição que comumente vemos em contos de fadas, de um príncipe e/ou cavaleiro:

Um homem de cavalo, vestido ricamente e com bota de cordão, capa, sombreiro, seguido de seus escravos naturais com armas e mais uns negros de Guiné, tilintando de metais, cintilando raios e cheirando às peles manchadas que forravam os da terra, fez com que todos se afastassem e deixarem passar tal majestade, o cabelo de mecha da cor do cobre e uma grande quantia de pêlo no braço, sempre ruço, veio num modo de querer alevantar o rebuçó e verificar, (...) ele perguntou por dona Isobel. Caíra ao mar, moça de uns quatorze anos na sua flor muito suave (...) Disseram tinha sido caída ao mar por bondade, que havia o temor de sermos sete, dízimo do diabo, número de filha asinino, sete adros, sete pedras, desacerto,

sangue, que sete órfãs eram sete cadelas ladrando à lua fecho primo d' Isac (...) O homem ficou com os olhos longos no rumo do mar, trespassado, sem poder falar. E se fez silêncio. (Miranda, 2003: 27) (Grifos nossos).

Há uma constante determinista, um mau agouro cabalístico desviado pela morte da sétima órfã Isobel, personagem prometida³⁵ ao mouro, o que se constitui na segunda curetagem palimpséstica, que revela uma narrativa de contos de fadas: Oribela, personagem central em *Desmundo* herda os sapatinhos de Isobel. É o que podemos verificar nesse fragmento:

(...) Estava eu com os **sapatos de dona Isobel, uns macios de pele, atados por fitas de veludo preto** e os descalcei, levei-os ao homem que abriu o véu, **espreitou muito a minha face num segredo de seu pensamento** e perguntou se eu era órfã do mosteiro (...) Ordenou ficasse com os sapatos, se me cabiam deviam ser meus e **em joelhos os meteu os meus pés. Suas mãos tremiam**, fossem embora bravo e destemido na sua maneira, o que lhe fez grande oposição. (...) **Mas no escuro de meu coração a vista dele se marcara**, que dela me não podia livrar, fechando as vistas ou abrindo, de temor do blasfemo de alguma maldita seita, espírito atalaiado, **estava ele dentro de mim ardendo como um feiticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu no mundo**, (Miranda, 2003: 28,29) (Grifo nosso).

Aqui observamos um correlato com um dos contos de fadas mais conhecidos: *A Borracheira*, um cânone revisionado como diria Bloom. No caso, esse texto transparece como um palimpsesto arquetipal, no sentido de movência cultural, sua principal marca-tatuagem advém do hipoícone sapato. Esta palavra, quando acionada, nos remete imediatamente para a memória coletiva. O

³⁵Consideramos a personagem Isobel como “prometida ao mouro”, embora Ana Miranda, em correspondência (e-mail), tenha afirmado que a mesma era irmã do Ximeno. Por certo que ela é a única que não veio de um convento e foi a única a ser procurada no desembarque. As outras órfãs não tinham nenhum vínculo no Brasil, mas maridos em potencial. Por outro lado, não há índice concreto, textual, de que a personagem Isobel era realmente irmã de Ximeno, mas que havia um elo forte entre os dois. O texto não explicita se casados, se irmãos ou primos. Vide anexo II correspondência com a autora.

“sapatinho de um material precioso são facetas que indicam a origem oriental” das muitas versões existentes do conto da *Borracheira*” (1980:227), afirma Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*. Oribela repete o gesto perpetuado pela tradição e da representação simbólica e jurídica “dos esponsais feitos pelo ato de calçar um sapatinho”, afirma Luís de Câmara Cascudo (2004: 49).

O desenlace do texto da *Borracheira* acontece quando o sapato cabe perfeitamente nos pés de Oribela: “em joelhos os meteu aos meus pés. Suas mãos tremiam”, imediatamente o encanto, tal como num conto de fadas, ocorre. É o que se percebe no fluxo de consciência da personagem Oribela: “estava ele dentro de mim ardendo como um feiticeiro”. Mais do que a herança do sapato, Oribela herda o elo de afeto como um “feitiço”, um amor à primeira vista. Além da questão do ideal de afeto ser uma constante em *Desmundo* há, ainda, um desejo manifestado, no decorrer da narrativa, da personagem Oribela de ser rainha: “Que fosse rainha eu? Só se um dia ainda seria” (Miranda, 2003:123). Um índice dos contos de fadas.

Conforme Bettelheim, o principal *leitmotiv*, observado sob o ponto de vista psicanalítico, no conto da *Borracheira*, é a questão da rejeição paterna, denominada pelo autor como “rivalidade fraterna”, sobretudo com as irmãs da *Borracheira*:

O sentimento de não merecer o amor dos pais num momento em que anseio intensamente o amor deles leva ao medo de rejeição, mesmo quando nada disto ocorre na realidade (Bettelheim, 1980: 279).

No caso, a orfandade materna, a rejeição do pai que a coloca em um convento e o envio da mesma a um país estranho, que ela não queria conhecer, torna-se índice dessa rejeição:

Órfã, só o que restava, pudesse querer se mover a tão distante país, como se diz desse tipo de mulher que ninguém quer, tesoura aberta, martelo sem cabo, alfinete sem ponta, que como o cão sorrateiro morde o cavalo e mata o cavaleiro (Miranda, 2003, 52).

Como dissemos, o palimpsesto guarda consigo uma reserva de memória movediça, formas variáveis de cenas que se replicam. Daí a “rivalidade fraterna”, descrita por Bettelheim, não incidir com as irmãs e a madrasta da Borracheira, mas com a sogra, dona Branca, uma personagem correspondente à madrasta-bruxa que rivaliza com Oribela pelo afeto de Francisco de Albuquerque. Nos fragmentos a seguir (a, b), temos exemplos correlatos aos empregados nos contos de fadas da magia-feitiço geralmente utilizadas pelas madrastas-bruxas em *Desmundo*:

- a) Veio dona Branca, meteu seus ouvidos em meu ventre e **sussurrou a voz de ladainha, fez um tipo de cravagem de centeio para que eu tomasse e umas águas fortes, me fez cheirar umas fumaças** a modo de turíbulos em que ardiam pivetes de perfume suavíssimo e ficar em repouso. Mas da noite para a outra manhã estava eu mais fria e branca a vomitar as tripas para fora (...) (Miranda, 2003: 196). (Grifo nosso).
- b) Aluminou uma luz no meu coração, de entender o princípio daquilo tudo e das minhas cruzeiras do estômago, queixas, males e doenças ser o leite azedo que trazia de noite a dona Branca, o cujo pudera ser uma peçonha de abortar ou de matar (...) **Dona Branca me quisera matar com veneno e a meu filho** (Miranda, 2003: 197) (Grifo nosso).

Quase todos os contos de fadas advindos da tradição oralizante (Bettelheim, 1980; Campbell, 1997; Mielientinski, 1987) apresentam algum elemento de ameaça, um *Desmundo* que se configura: o país desconhecido; o

marido; a sogra que rivaliza e tenta matá-la e ao filho; enfim, a orfandade diante do caos. A sanção ou a “reviravolta” que encaminha para o final feliz é simbolicamente o consolo materno recalçado. Assim, a “bruxa (é) lançada ao fogo onde ficou queimando até morrer” (Bettelheim, 1980: 180), ou seja, a desforra através da morte de seus opositores. Muito embora essa reparação do mal causado pelos vilões se configure de forma sutil, as personagens inconscientemente solucionam uma situação edípica recalçada (Bettelheim, 1980) apresentando, de forma velada, requintes de violência e crueldade no momento da “vingança” através da morte de seus oponentes.

Em *Desmundo*, a sogra-madrasta é morta por Francisco de Albuquerque a punhaladas. A vitória de Oribela com relação à madrasta é comemorada pela dessacralização parodística da imagem da órfã/Borracheira vitimada, ao apresentar em seu discurso ecos vicentinos advindos do *Auto da Barca do Inferno*, e das cantigas de escárnio, na seqüência abaixo:

O que há de ser há de ser. Uma criancinha enjeitada nos cueiros pode ser recolhida? O mundo x' era, mundo x'era, mundo x'he, ai como partiu tão sentida a mãe, por mexeriqueira, **ru, ru, menina, ru, ru mouram as velhas e fiques tuc' o a tranca no cu**, pessoa alguma me ninava com essa cantiga, sopazinhas da panela e leite fresco coado, dera ela e do filho acutilada, pobre mãe, ru, ru, ru, (...) (Miranda, 2003: 199).

Segundo Bettelheim, as versões de “Borracheira” apresentam, como toda heroína, atitudes modelares, nas quais se frisam a inocência e a virtude perfeita. No trecho acima, observa-se justamente o contrário, isto é, a ambivalência da personagem Oribela, advinda não só da hibridização das vozes de textos outros, mas também pela satisfação em vê-la morta pelas mãos do próprio filho. Muito

embora, essa satisfação do castigo da madrasta-sogra seja, no contexto dos contos de fadas, bastante comum, existe uma constância na representação da personagem Oribela que pode ser descrita pelo tropo antitético que lhe confere dualidade, ambivalência e, sobretudo, pela inversão paródica que funciona como um elemento chave para a compreensão desse jogo de máscaras carnavalizantes, que ora a configura como alva, órfã, princesa/rainha de contos de fadas, desejosa de amor, de um príncipe encantado que a salve de um *Desmundo*; ora a dessacraliza com conotações demoníacas, vulgares, profanas, que revelam faces, camadas palimpsésticas recalçadas (desejo da morte do marido, da sogra, de sexo, do erotismo etc).

No fragmento a seguir, há exemplos dessa dualidade (*ninfa e deusa do inferno*), assim como o desvelamento ideológico de uma camada palimpséstica, correspondente à representação feminina no período, no qual as mulheres brancas, órfãs, puras têm no mercado matrimonial cotação mais alta (*falada no pregão feito fidalga, bofé*), isto é, uma relação de mercado e/ou mercadoria:

(...) Celebrei em segredo a cegueira daqueles homens tão precisados, **por dentro de mim sentia uma ninfa, falada no pregão feito fidalga, bofé**, (...) Apenas mulheres, órfãs, pobres, mas tratadas como as italianas, as de pura e claros olhos e sem buços, cheiravam como flores e brilhavam como o raio do sol, **rainhas do purgatório, deusas dos infernos**, cassandras dos destertos, flores de desertos (Miranda, 2003: 42) (Grifo nosso).

Mielietinski, na *Poética do Mito*, nos diz que muitas narrativas apresentam-se diluídas pelas transformações decorrentes da “desritualização e dessacralização”(1987:309) dos mitos. Os contos de fadas, junto de tais transformações, embora pareçam novos, contemporâneos, reativam arque-

ritualisticamente os mitos ou os contos ancestrais. O autor afirma também que existem narrativas contemporâneas que replicam

toda uma série de motivos e símbolos fabulosos – o sapato de Cinderela, a colocação do anel dentro do bolo a ser assado, o disfarce da noiva em pele de asno ou em pele de velha (...) a fuga da noiva ou noivo (...) – remonta naturalmente à semântica rito-mitológica bastante antiga (Mielietinski, 198:312/13).

Algo muito próximo do que acontece com o romance de Ana Miranda, *Desmundo*, onde a leitura palimpséstica permite a reativação do conto de fadas. Um pequeno eco memorialístico advindo da tradição oralizante, mas de nitidez variável, que retoma a semântica dos contos de fadas, como no trecho a seguir:

Dormi quando viravam as estrelas pelo poente. Tão grande quantia eu vira quando ia despejar o vaso das ourinas antes do romper do sol, que fora esta tarefa minha por ser a de menos anos de vida entre as órfãs. **No sonho apareceu minha mãe** vestida numa túnica de muitas pedras por arredor guarnecida e disse. Filha minha, tu ontem me vestiste com a tua túnica, eu por semelhante quero te revestir hoje com outra minha túnica. **Pareceu então que tirava ela, do lado direito, um vestido de que me vestia, luvas, sapatos de seda com picados e fivelas de ouro e prata, cravejadas pedras, meias bordadas (...)** (Miranda, 2003:63) (Grifo nosso).

O fragmento acima, embora seja um sonho da personagem Oribela, permite observar a presença da mãe-fada protetora, um correlato onírico do auxílio mágico, ao qual J. Campbell se refere como um “traço familiar das lendas e dos contos de fadas europeus (...) O herói que estiver sob a proteção da Mãe Cósmica nada sofrerá” (1997:76), como garantia que se indicia de um final feliz guardado no útero materno. Outro aspecto que se coaduna com essa tatuagem diz respeito às roupas, sobretudo, ao vestido de Cinderela, marca literária não só do auxílio

mágico advindo das fadas madrinhas, mas também réplica do vestido de “*ouro e prata*”, de *Pele de Asno* (Tatar, 2004).

Outro aspecto que reafirma o pressuposto do palimpsesto do conto de fadas diz respeito aos ritos de passagem apontados por Mircea Eliade (1994), descrito no capítulo *Os mitos e os contos de fadas*, do livro *Mito e Realidade*, no qual se estabelecem relações entre os contos populares, a saga heróica e o mito. O autor aponta também as provas iniciáticas, os obstáculos a serem superados, as tarefas impossíveis, enfim, o enredo iniciatório utilizado tanto pelo mito quanto pelo conto popular. Ainda nessa linha, Nelly Novaes Coelho, em *O conto de fadas* (1987), assinala de forma correlata a Eliade que

a fabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciatório, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado (Coelho, 1987:13).

Assim, o chamado da aventura pode surgir como uma necessidade interna por sobrevivência ou por orfandade, como é o caso de Oribela, que dá início a sua aventura ao ser enviada para outro país para realizar seu casamento. Os ritos de passagem, geralmente, transmitem uma mudança de estado interno do herói ou da heroína. Bettelheim enfatiza que o conto de fadas explica o estado original “debilitado do ego quando começa sua luta para lidar com o mundo interno de impulsos e com os problemas difíceis que o mundo externo apresenta” (1980:93). Esses ritos de passagem podem ser percebidos em algumas situações arquetipais

das quais todos nós passamos: casamento, viagens, iniciação sexual, maternidade, amor, etc.

Em *Desmundo*, os ritos de passagem são constantes, e todos eles vêm seguidos de provas, obstáculos a serem superados. O primeiro se configura com o chamado: a viagem para o Brasil, o desconhecido. O segundo decorre do casamento imposto. E nele encontramos ecos advindos de duas narrativas diferentes e afins: *A Borracheira* e *Pele de Asno*. Nos dois contos, a heroína passa, segundo Bettelheim e Carl G. Jung (1964), por uma liberação dos laços paternos. Em ambos os contos, as heroínas tentam se livrar de uma situação edípica.

Oribela sofre, tal como a *Borracheira*, com a rejeição paterna que, para Bettelheim, pode ser traduzida como uma disputa inconsciente pelo amor paterno. Mesmo quando ela se casa, o marido³⁶ passa a ser a extensão do pai. Por isso, temos contínuas fugas da personagem no decorrer da narrativa. Dentre elas, citaremos a mais significativa, pois nela podemos encontrar mais uma camada palimpséstica. Em *Pele de Asno*, referida anteriormente, a personagem, para fugir do pai (que queria obcecadamente se casar com ela), traveste-se com a pele de um asno, suja todo seu rosto e corpo para obter invisibilidade e, conseqüentemente, livrar-se de uma situação edípica, recalcando assim seu desejo para depois se apaixonar por outro homem, o príncipe. Oribela, tal como *Pele de Asno*, traveste-se de homem para fugir de seu marido (Francisco de

³⁶ Segundo Marina Warner, em *Da Fera à Loira – sobre contos de fadas e seus narradores* (1999), as questões edípicas remontam às relações incestuosas judaico-cristãs, nas quais a linhagem familiar era mantida por parentesco direto. A autora cita a narrativa bíblica sobre as filhas de *Lot*, na qual o pai era também o marido. Com o tempo, as normas/leis sociais passaram a postular o tabu desses elos afetivos de forma hedionda. Os contos de fadas reproduzem esse tabu.

Albuquerque) e nessa fuga reencontra aquele que lhe calçou os sapatinhos no início da narrativa, o mouro.

(...) me dissimulei numa roupa de Francisco de Albuquerque, que ficava grande em mim, mas cabia e um capote, um chapéu e com a faca que tomei à cozinha cortei meus cabelos bem tosados, joguei-os no fogo com as roupas minhas e sem me deterem por ver sem saberem do vulto de homem ser mulher montei um cavalo e me arremessei pelos caminhos (...) (Miranda, 2003: 156).

Por outro lado, o fato de Oribela travestir-se de homem, inconscientemente remonta ao arquétipo do andrógino, do *Banquete* de Platão. Ela só encontra sua individuação quando une tanto os elementos masculinos quanto os femininos. Este talvez seja o rito de passagem mais significativo pelo qual Oribela passa, pois simboliza, de forma hermética³⁷, o que ocorre em grande parte dos contos de fadas, ou seja, o período de transição da adolescência para a vida adulta, momento no qual a personagem descobre o amor e a sexualidade com o mouro Ximeno. No fragmento abaixo, essa descoberta é assinalada pela autora, Ana Miranda, de forma altamente erotizada:

(..) avistei no catre o Ximeno adormecido, desnudado de suas vestes, descalçado dos sapatos, eram seus pés de gente, fosse naquela noite, nas outras não sabia. Mas assim o vi. **Era tal, que atraiu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca**, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo falas de amante, a beijar meus beiços e outras obras bem desconcertadas, **famintos afagos**, a soltar o meu gibanete de homem, arrancar colchetes, desatar os cordões da camisa, **a me querer deixar feito as naturais (...) inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana**, minha perdição e minha alma indo à luz, portas abrindo, minha boca bem-aventurada, **ele**

³⁷Bruno Bettelheim (1980), assim como Jung (1964), afirma que os contos de fadas apresentam uma forte conotação erotizada camuflada nos símbolos. Os sapatinhos da Cinderela, que fizemos referencia anteriormente, são exemplo disso. Segundo Bettelheim ele equivale à equação simbólica do sapato-vagina. “Em “Borradeira” o pezinho bonito exerce uma atração sexual inconsciente “ (1980:308) afirma Bettelheim.

um todo poderoso a me desfalecer, demandar, huhá, hio hio, digo que sim, re-si, eia, sus, lago dos cães, hua, hua, ala, ala, saca saca, hão, hão, mas ele disse que não, e foi dizendo que não e não, que ia causar um grandíssimo mal, tamalavez, ieramá muitieramá, se vos eu arrebatá, de maneira que estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento (...) (Miranda, 2003:179) (grifo nosso).

No fragmento acima, o desnudamento de Oribela está para além do corpo físico, está para a transgressão. O “querer deixar feito as naturais” a torna livre para a sensorialidade do corpo, como as naturais. A transgressão a faz perseverar, num contínuo, a ponto de libertá-la das vestes, dos paradigmas. Eis um “inferno glorioso”, o êxtase sagrado de Bataille, a “bem-aventurança” do prazer. Isso se configura com maior evidência nas sonoridades que a fazem “desfalecer demandar”, rasgam o ser que reluta contra a interdição. Sim ou não? A resposta à transgressão se dá pelos sons que sibilam o sim: “digo que **sim, re-si, eia, sus**”. “Eia”, eis o galope do prazer que desemboca numa seqüência de assonâncias e aliteraões, os sons que concretizam a amo(e)rótica, o “lago dos cães” que uivam: “hua, hua, ala ala, saca saca, hão, hão”.

A demanda do corpo que pede outro corpo resiste à transgressão mais uma vez em: “mas ele disse que **não**, que **não**, que ia causar um grandíssimo mal, tamalavez, ieramá, muitieramá”. Esse “nãõ” é engolido pela dupla repetição que vira um “sim”, pelo “mal” que se aglutina ao “**ta**malavez” virando um “talvez”, até constituir-se num “sim” definitivo pela presença da aclimatação da língua tupi “**ireamá** muitie**amá**”, em que reverberam neologismos anagramáticos da palavra amor, muito amor, um amor livre como dos índios.

Mas, independente da liberação/descoberta sexual, a interdição é mais forte, pois recai sobre a personagem Oribela o medo do inferno, das representações demoníacas que derivam, conforme explicitamos anteriormente com Foucault, das normas, das leis que regulam a ordem social quinhentista, na qual a moral cristã interioriza a “auto-acusação, de luta contra as tentações, de renúncia, de combate espiritual” (Foucault, 2003: 60) em relação aos prazeres do corpo. Isso se percebe mais claramente após a fuga de Oribela travestida de homem. Nessa passagem, ela é acometida por um desmaio e, nele, delira com todos os fantasmas incrustados no imaginário feminino, e que traduzem, “o medo de amar” tão sabiamente apontado por Affonso R. Sant’Anna, em *O Canibalismo Amoroso* (1993). O tabu social utiliza-se do bode expiatório do demônio, da luxúria e dos sete pecados capitais para regular o amor e, sobretudo, o erotismo:

(...) diziam ser eu culpada no **pecado da gula**, que não tinha feito abstinência, devia eu pagar isso com a minha língua, no que vinha um algoz e me cortava a língua, disse o juiz que era eu **culpada na sensualidade**, devia pagar com meus seios, no que o outro algoz veio a os mamar e depois de tomar leite vermelho os cortou e comeu. Fora eu tibia no amor a Deus e avarenta no dar esmolas, pelo que havia de pagar com meus dedos, veio um outro algoz a cortar os ditos das mãos e dos pés. E como **pecara de inveja**, tive que pagar com minhas orelhas e doze bofetadas no rosto. O pecado da soberba era preciso pagar com o que restava de meus pés sangrados sem dedos, no que me cortaram os pés, ficando eu estendida. E porque **pecara ao falar muito** em prejuízo do próximo, paguei com meus cabelos da cabeça, que logo ali os tosquiou um homem com uma tesoura na mão, jogando cada cacho num fogo. **Por ser culpado de ladra** de moedas alheias e nisso gastar minha vida com ofensa grave do alto Senhor que me criou, assim eu era condenada à pena de olhos arrancados, no que me segurou pelos braços o gigante e me amarrou a um catre, vieram os algozes com seus capuzes, enfiaram seus dedos nos meus olhos deixando dois buracos no lugar, o calor do sangue sentia eu no rosto mas nada via, a língua do demônio lambendo o sangue que escorria, uma **língua de amor, que me fazia suspirar e gemer ais e uis, apertando meus ombros e fazendo arrepiar, adúltera**. Por **culpada de traição ao esposo**, era eu devedora de

pagar com meu coração, no que de mim abriram o peito, um corte fino de dor e as dedudas e grosseiras do algoz se meteram no meu peito a arrancar meu coração, quis gritar **mas era como se uma boca me beijasse, senti a língua do demônio me calando e seu genital me entrando entre as pernas (...)** Mas abri os olhos. E vi. À minha frente o mouro (...) (Miranda, 2003: 162/3) (Grifo nosso).

Em seu transe, Oribela inconscientemente percebe a presença do mouro, que a observa desmaiada. Ele, por sua vez, por ser pagão, tinha uma representação física que o aproximava da figura de um demônio (Souza, 1993), uma caricatura muito recorrente na memória cultural da época, mas que logo se modifica, quando a personagem descobre o verdadeiro amor. Algo muito próximo do conto *A Bela e a Fera*³⁸, no qual Ximeno encarna o papel da Fera, o demônio/feiticeiro que Oribela deseja e teme. Afirma Carl G. Jung (1964) que ao aprender

a amar a Fera, a Bela desperta para o poder do amor humano disfarçado na sua forma animal (e portanto imperfeita), mas também genuinamente erótica. Presumivelmente este fenômeno representa o despertar das verdadeiras funções do seu relacionamento, permitindo-lhe aceitar o componente erótico do desejo inicial que fora reprimido por medo ao incesto. Para deixar o pai precisou, por assim dizer, aceitar este medo ao incesto e tê-lo presente apenas na sua fantasia, até conhecer o homem-animal e descobrir suas verdadeiras reações como mulher (Jung, 1964: 138).

³⁸O conto *A Bela e a Fera*, segundo Bruno Bettelheim, integra o ciclo dos contos do Noivo-animal ou Marido-animal, nos quais quase sempre a representação do príncipe enfeitado é animalesca. Essa aparência, que é transferida para a noiva-animal, no caso Bela, está intrinsecamente relacionada à sexualidade do casal. Bela, na realidade, deseja uma Fera ou sexo animalesco que, por outro lado, teme, pois desconhece a natureza selvagem da sexualidade. Só o afeto transforma a Fera, isto é, Bela harmoniza o macho animalizado ou o "papel agressivo no sexo" de seu parceiro. Outra leitura sobre o conto da Bela e a Fera é feita por Marina Warner (1999:354), na qual explicita as variações da imagem da Fera que remontam ao mito de Eros e Psiquê, no qual a Fera seria um correlato de Eros. É interessante assinalar a relação da imagem da Fera com a do mouro Ximeno (descrito muitas vezes de forma demoníaca), a partir da análise que Warner faz. Segundo a autora, "para um espectador medieval, o Demônio era representado como próximo da ordem animal, com seu casco e pêlos, e um anjo exangue e descarnado, de armadura cintilante, assemelhava-se ao artefato divino, o registro de valores foi virado do avesso a partir do século XVIII e o homem selvagem passou a ser visto como um ideal. A evolução da Fera no conto de fadas e seus retratos no cinema ilustram essa profunda transformação de valores culturais bem como de expectativas sexuais".

Oribela, cujo nome se constitui num quase anagrama de Bela, sai da adolescência para a vida adulta, pois descobre, além do amor e da sexualidade, que está grávida. O caminho da individuação, que culmina na maternidade, resulta de um traço cultural brasileiro descrito por Affonso R. Sant'Anna como canibalismo amoroso. A descoberta do amor e do erotismo advém de uma relação miscigenada: Oribela aprende a amar com um mouro e não com seu marido, português como ela. Por isso, o erotismo entre os dois se traduz, como ela mesma diz, em “famintos afagos”; “senti a língua do demônio me calando e seu genital me entrando entre as pernas” (Miranda, 2003: 162/3). Comemos, misturamos vários discursos amorosos, discursos mesclados de pecado e prazer.

São constantes as associações feitas em *Desmundo* com o fogo. Existe um capítulo a ele dedicado, no qual o fogo surge como uma metáfora da química do amor, uma metáfora de fusão dos opostos, tal qual ocorre no mito de Aristófenes, onde o fogo concilia a dupla chama (Paz, 2001): amor e erotismo, masculino e feminino. O fogo integra as imperfeições ao aceitar as diferenças, como Bela que só descobre o amor quando aceita a Fera como ela é. Por isso, Oribela responde ao Ximeno que amar alguém é tê-lo dentro de nós, o eu é o outro:

Perguntou o Ximeno. Se nem um pouco eu amava meu esposo, por lhe ser tão cruel. Disse eu. O que é amar? **É ter a pessoa tão dentro de nós tão fundo e num tão inoportável grilhão que dela nos sentimos marcar a fogo e basta fechar os olhos para ver em si e de noite ela nos faz tormentas e de nosso corpo uma fornalha e é a quem queremos ter sempre mais,** a quem nos queremos desvelar e por quem partimos ou por quem ficamos e para quem queremos dar toda a limpeza do sol e das estrelas (Miranda, 2003:178) (grifo nosso).

Na Idade Média, assim como para os gregos, segundo Foucault, a principal função da mulher era procriar, portanto, amor e erotismo eram correlacionados à

misógina ou, quando não, só poderia ser pensado como uma herança platônica, como a *philia*, o amor da alma, um amor que resiste às tentações da carne e que, portanto, transcende para amizade. O adultério nesse contexto, sobretudo para a mulher - pois os homens não sofriam qualquer tipo de sanção sob esse aspecto -, era punida, pois somente ela pecava. Mas, por se tratar de um texto contemporâneo, não temos uma única concepção do adultério. Há aqui uma mistura, na qual as tríades amorosas são contempladas e veneradas como a imagem do verdadeiro amor. Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente* (1988), repisa essa idéia de que o amor só pode existir no adultério.

Devido a esses palimpsestos que pululam em *Desmundo*, são constantes os questionamentos da personagem sobre a concepção do amor, quem ditou as regras para se amar, ou porque amor e sexo terminam em luxúria. Todas as vezes que Oribela pensa o amor, o erotismo surge como lei a ser burlada, como “desejo infernal”. No caso, ela apresenta o mesmo ímpeto de transgressão erótica de Heloisa, da história de amor de *Abelardo e Heloísa* (Duby, 2001). Ambas não compreendem o tipo de amor imposto pelo cristianismo, um amor que separa os amantes ao invés de uni-los:

Por que permitia Deus, pela minha maldade, que as luxúrias e as paixões me arrastassem? Por que não salvava minha alma (...) assim que vinha a noite me punha eu de joelhos, a olhar as nuvens pedia pelo Ximeno piedosamente e **não punha obstáculos de pecado à minha oração porque da mesma maneira como a nuvem tolhe a Lua, o pecado em que a mulher está tolhe sua oração e orava eu perversamente, suspeitava que o que sentia meu coração era amor. Se era amor, amor seria coisa do Diabo. Se era amor coisa de Deus?** Meu coração saltava em pensamentos. Que por um dos **dois modos amamos alguma coisa, ou por vista ou por sonhada**. Sonhada, amamos quando cremos aquilo que dela sonhamos e quanto mais dela sonhamos e cremos tanto mais amamos. **A meu amor, amar não**

podia eu por vista porque o não podia ver, então amava por sonho. O amor não era coisa criada por Deus, que criara o mundo, o homem, as feras, as estrelas e tudo o mais e não criara o amor e nem a mulher, tivera que nos tirar de uma costela do homem para nos fazer do que logo se arrependera assim como de ter feito as carnes quentes nossas e as frias dos lagartos. **Dizia meu pai que um cão comera a costela de Adão e dali fizera Deus a mulher não da costela mas do excremento. E se Deus não criara o amor então fora criado por quem? a tomar pelo que causa dentro de nós deve mesmo ser coisa infernal** (Miranda, 2003:194) (Grifo nosso).

No fragmento acima, podemos observar outro palimpsesto que começa a se delinear: o mito de Eros e Psiquê, uma marca-tatuagem muito presente nos contos de fadas. Depois de ser novamente capturada pelo marido (Francisco Albuquerque), Oribela passa a sonhar acordada com o espectro do Ximeno: “*amar não podia eu por vista porque o não podia ver, então amava por sonho*” (Miranda, 2003:194). Em outro momento, esse palimpsesto do mito aparece com mais força, como um anjo noturno a proporcionar “*prazeres torpes*”, num momento de pura epifania amorosa:

(...) Na janela apareceu o Ximeno em forma de um estorninho de preto, depois na forma de um bugio felpudo de pêlo amarelo. Estava eu ainda toda assombrada dele e marcada de seu fogo em mim, com a impressão viva de suas mãos em meu seio e de seus beijos bafejando calor nos meus, como se fora uma ciência infusa que tinha ele, para seus efeitos, a me ferir em todas as partes de meu corpo, a me sujeitar e instruir em prazeres torpes, descendo em mim seu perfume em impetuosa corrente, em vultos extraordinários e por seu amor que não pudesse eu descansar nem outra coisa fazer até o nascimento do sol (Miranda, 2003:193) (grifo nosso).

Outra marca-tatuagem palimpséstica é o final feliz, um *a priori* do conto de fadas. Vladimir Propp, em a *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1978), faz a descrição das variantes e das unidades estruturais segundo as quais se

estruturam as ações funções de cada personagem no desenrolar de uma intriga, cuja sucessão é sempre idêntica. Dentre os 150 elementos que compõem o conto e 31 funções constantes, o final feliz decorre

(...) de qualquer desenrolar de ação que parta de uma malfeitoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (w) ou em outras funções utilizadas como desfecho. **A função-limite pode ser a recompensa (f)**, alcançar o objeto da demanda ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria (k), o socorro e **a salvação durante a perseguição (rs)**, etc. (grifo nosso).

Mircea Eliade, ao traçar as diferenças entre o conto e o mito, observa de modo correlato, que o conto apresenta sempre um final otimista, ao passo que o mito, por estar mais próximo da tragédia, é pessimista, pois apresenta um final trágico. O final feliz surge sempre como atenuante para amenizar a violência e o sofrimento ocasionado pelos opositores/malfeitores. Quando conjugado com o ideal de afeto, o final feliz equivale ao encontro da metade perdida do mito do andrógino: a felicidade, o desenlace matrimonial e/ou união com o príncipe sonhado. De forma correlata, à premiação do casamento está o salvamento da princesa ou da órfã indefesa diante de um *Desmundo*. Quando tudo era *Desmundo* para Oribela (rapto do filho, fuga do marido, casa queimada, etc) ela se ajoelha e diz,

(..) que esta é a nossa ventura neste mundo, estamos aqui para purgar a alma, feito as corujas que matam as cobras, a nos fazer lanhar pelas tristezas. Uxtix, uxtex, xulo, cá! Por que me mandou Deus para tal fim? Todo **o meu mundo esvaneceu**, estava eu endoidando, dormindo, sonhando? **Ouvi o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou há** (Miranda, 2003:213) (Grifo nosso).

No trecho acima, a desventura da personagem está no clímax: o mundo caiu, ou melhor, “esvaneceu”. Quando já não havia saída para estancar as chagas

de Oribela, bastante próxima já da tragédia, eis que surge de forma deslumbrante o destemido Ximeno, iluminado pelos raios solares: “virei na porta, atravessado pelos raios do sol, (...) estava o Ximeno” com seu filho no colo: final feliz. O alívio/desabafo do sofrimento surge estranhamente com a expressão, que apontamos anteriormente, no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente (*Hou lá!*), agora completamente absorvida e transformada para outro sentido: “*Hou há*”. Nas narrativas contemporâneas como *Desmundo* o final feliz hibridiza atitudes modelares como o salvamento em grande estilo do Ximeno com o clichê (a tardividade repisada em excesso), o kitsch das inúmeras histórias de amor que retratam a união do casal que se ama e que são separados pelos malfeitores, com a certeza de que o amor sempre vence todos os obstáculos no final. Entre a velha tradição oralizante e a tradição tardia o final feliz surge como kitsch, como tom irônico traduzido pelo eco-palimpséstico da voz vicentina “*Hou há*”. O trágico no Kitsch transcende para o final feliz, para o conforto da certeza de que haverá um pingüim de geladeira, o encontro do verdadeiro amor.

4.1 – Camadas Herméticas Segmentadas dos Contos de Fadas

Como pontuamos ao longo desse ensaio, os palimpsestos operam por camadas que, na vertical, vão sendo revelados pelo receptor a partir dos índices fornecidos pelo texto. A cada raspagem efetuada, encontramos níveis de interpretantes que bifurcam para narrativas que, até então, permaneciam herméticas. A camada mais imediata, embora dependa do repertório do receptor para ser percebida em termos de memória, se dá ao nível da produção

poética da autora Ana Miranda, com o qual constrói o enredo de *Desmundo* por meio de atos revisionistas advindos da historiografia do período quinhentista, da Carta de Pero Vaz de Caminha, de Gil Vicente, de Guimarães Rosa, entre outros (conforme anexo I).

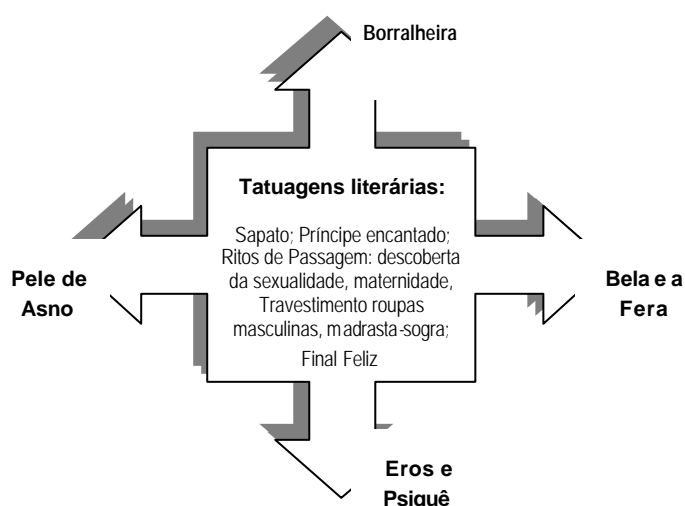
O quadro abaixo foi feito com o intuito demonstrar algumas camadas reveladas na análise do romance, por meio da dupla: produção e recepção. As mais claras são as derivadas da produção consciente da autora Ana Miranda, que denominamos anteriormente de *inventio-tardia*; a última camada, a mais escura, no sentido de profundidade - de ir em busca das raízes, na qual transparecem os contos de fadas - advém das camadas inconscientes (vide anexo III), das marcas literárias guardadas como reserva de memória longa, advindas, sobretudo, da tradição oralizante:



Camadas Palimpsesticas presentes no romance *Desmundo*, de Ana Miranda

Em termos de recepção, à luz dos conceitos semióticos, essas camadas revelam-se pelo fluir dos interpretantes. “O interpretante se situa entre uma classe

potencialmente infinita de antecedentes e uma classe potencialmente infinita de conseqüentes, e funciona como uma regra geral para a passagem de uma classe infinita a outra” (Santaella, 1995:117). Esse elo de mediação entre os interpretantes é feito pelas marcas-tatuagens, um correlato dos hipoícones, isto é, uma imagem incrustada na memória por convenção, que uma vez percebida pelo leitor, funciona como índice (conexão entre os objetos por similaridade) que permuta as camadas. No caso, as marcas-tatuagens, a que nos referimos anteriormente e que acionam o receptor, são réplicas literárias: o ato e a própria descrição do sapato da Borracheira posto em Oribela. A partir desse (e de outros) hipoícone(s), que em concomitância, funciona(m) como índice(s) para que o leitor ativo busque elementos capazes de ressemantizar o olhar para outros interpretantes: Borracheira, Pele de Asno, Bela e a Fera, Eros e Psiquê. Veja no quadro a seguir:



4.2 – Dobra ou um desvio de recepção?

Por certo que os palimpsestos comparecem nas dobras que se ocultam nos textos, mas é preciso situá-los, sobretudo, em relação à recepção e com raízes fincadas nos índices que são imanentes ao texto, caso contrário, pode-se incorrer em desvios perceptivos. É o que ocorre no trabalho de Cláudia Espíndola Gomes em *Oribela: o uno que se desdobra* (2000), no qual se observam várias dobraduras que emanam da alma da personagem Oribela.

Mas antes é preciso compreender a diferença entre as dobraduras deleuzianas e os palimpsestos percebidos pelo leitor. Trata-se de uma relação intrincada para se resolver, embora possamos ensaiar uma resposta. As dobras são observadas, na maior parte das vezes, em obras barrocas e, nelas, verifica-se como a matéria em constante modulação, metaforseia-se em função de algumas estruturas textuais, tais como as vozes bakhtinianas que se entrecruzam polifonicamente e apontam para outras vozes. Outro aspecto está nas relações entre o sistema interior e o exterior, a “mônada” de cima e a de baixo das dobras. Nas interfaces entre esses andares, cuja textura é infinita, surgem os palimpsestos, nos sulcos herméticos da matéria, isto é, na voz oculta, no recalque, no inconsciente, nas marcas-tatuagens perpetuadas na memória cultural/literária, que transparecem como índices de uma narrativa camuflada. O elo entre as

dobras e os palimpsestos está justamente na concepção do que é interior com aquilo que está hermético. Os desvios se dão quando correlacionados ao objeto.

Para tanto, é essencial que se compreenda o palimpsesto, associando-o à recepção e, principalmente, às tricotomias peircianas, na relação signo-objeto-interpretante, que possibilitam segmentar as camadas profundas, verificando no objeto os índices, os ícones e, por fim, os interpretantes. Isto possibilita maior segurança no que concerne aos desvios perceptivos, uma vez que todo signo é falibilista, diferentemente das dobras que são observadas diádicamente e que de tanto dobrarem e se desdobrarem se perdem em labirintos analógico-perceptivos.

No capítulo *Oribela Isobel: o uno e o múltiplo*, da dissertação de Gomes (2000), observam-se vários desvios advindos de sua percepção/recepção, justamente por destacar a existência de relações diádicas no objeto personagem Oribela, acreditando que a mesma dobra-se, multiplica-se, em virtude de analogias com outros autores. Mas Gomes esquece que para se traçar analogias é preciso conceber o signo (Oribela) não como mera semelhança desconectada de seu objeto, mas como similaridade concreta para que a análise seja possível. Gomes retira do poema de Florbela Espanca (*Lembranças*) elementos que “lembram” a personagem Oribela, partindo do pressuposto da análise feita por José Régio, na qual explicita o caráter dual e de “despersonalização” característico de Florbela. Assim, se Florbela é dual, logo Oribela também o é, na medida em que acredita que a “mônada” da personagem principal caracteriza-se pelo duplo de Isobel.

Os fios condutores, estabelecidos por Gomes, que vão de Florbela Espanca à Oribela/Isobel, se dão por meio de várias dobraduras, tantas, que quase nos perdemos. A começar pela analogia com o sapato herdado de Isobel, na qual a autora faz (como nós também o fazemos) uma menção ao sapato da Borrallheira, mas não estabelecendo elos diretos de Oribela com Cinderela, mas simplesmente para frisar o fardo herdado da personagem (Isobel) que morreu antes de desembarcar com Oribela, afirmando assim que uma é o duplo da outra. O fato é que este índice está intrinsecamente relacionado a um hipóicone arraigado memorialisticamente à tradição oralizante, no qual repete a cena em que um príncipe/cavaleiro calça os sapatos de sua dama. Além disso, ele indicia não um fardo, mas um elo de afeto, na medida em que a personagem apaixona-se à primeira vista, o que se constitui num índice de que haverá um desenlace feliz, embora, como todo conto, apresente provas, dificuldades a serem vencidas. Como traçar analogias com os contos de fadas pretendendo desenvolver a crítica como tragédia³⁹? O duplo, para ser trágico teria que apresentar elementos advindos da personagem Isobel, mas a personagem morreu no sentido de trazer sorte às órfãs que restaram e não para impor-lhes um fardo: *“Disseram tinha sido caída ao mar*

³⁹ Gomes (2000) defende a idéia de um enredo trágico, valendo-se dos pressupostos teóricos de Junito de Souza Brandão. A definição da tragédia se dá, a princípio, pela maldição familiar, profanada pelo incesto familiar – no romance há uma insinuação de que Francisco de Albuquerque e sua mãe são os pais de Viliganda. Um pressuposto pouco trabalhado, uma vez que Gomes ata a tragédia ao duplo Oribela/Isobel e não ao núcleo familiar amaldiçoado. A autora estabelece a tragédia ao resgatar a caravelinha dada como presente pelo mouro Ximeno a Oribela, como uma metáfora de retorno trágico iniciado por Isobel: “Na pequena caravela/mônada o germe do infinito que chama por Oribela/Isobel.” (2000:77). Outro desvio estaria no fato de a mesma ter articulado as dobras de forma incoerente, a partir do pressuposto da tragédia. Se o objetivo era estabelecer um ponto de vista crítico sobre a tragédia, por que fez referências aos contos de fadas que geralmente culminam em final feliz?

por bondade, que havia o temor de sermos sete, dízimo do diabo” (Miranda, 2003: 27).

Nas contínuas analogias que se desdobram o duplo advindo do sapato é esquecido para a criação de outras dobras, agora, de Florbela Espanca e **não do romance *Desmundo***. A partir de um trecho da poesia de *Lembranças*: “*Tanto poeta em versos me cantou! Fiei o linho à porta dos casais...*”, Gomes estabelece analogias com o “ato de fiar”, utilizando as teorias de Bruno Bettelheim, com o conto da Bela Adormecida. Por certo que a personagem Oribela, como afirma a autora, por ser adolescente, está despertando para a sexualidade, mas qual o índice concreto entre Oribela e a Bela Adormecida.

Outro desvio encontra-se mais uma vez ao associar Florbela Espanca, no trecho do poema “*Lembranças*”: “*Sereia que nasceu de navegantes*” com a ilustração que antecede o capítulo I (*A chegada*), do romance *Desmundo*. Não há nenhuma sereia em *Desmundo*, existe sim uma imagem iconográfica, mas não se podem estabelecer elos analógicos ou dobraduras com uma imagem não-verbal sem que a mesma não compareça verbalmente e sem, tão pouco, apresentar bases teóricas para isso.

No máximo, Gomes poderia considerar Oribela uma cronista dos mares, haja vista as várias vozes advindas do discurso de Pero Vaz de Caminha, mas preferiu criar outra dobra: a *Odisséia*, de Homero, não para falar do percurso marítimo, mas para enfatizar/destacar as sereias. Interpretando essa dobra como: “*A sereia é metade mulher, metade peixe, ou seja, é Oribela na terra e Isobel no mar*” (Gomes, 2000:64). Acaso a personagem Isobel, que morreu no início da

narrativa, tinha cauda? O fato de ela ter caído no mar não possibilita criar analogias com qualquer sereia. Mas Gomes acrescenta, ainda, uma outra dobra que se desvia ao associar a sereia destacando a dupla Maria e Eva para caracterizar Oribela e seu duplo Isobel. Por certo que as sereias apresentam simbologias duais, com forte conotação erótica. Mas não se trata da sereia nem tão pouco de Isobel, mas sim de Oribela, personagem marcadamente ambivalente, e que, realmente, apresenta elos entre Maria (alva, virgem, órfã) e Eva (pecaminosa, sexual). Sem falar em uma análise precipitada, decorrente de uma leitura equivocada, do nome da personagem Viliganda com outra grafia, Vigilanda, para descrevê-la como aquela que vigia: “*Pela etimologia do nome, do verbo latino vigilare > vigiar, este era o papel da menina, e os olhos dela acusavam (...)*” (Gomes, 2000: 76).

Poderíamos elencar um labirinto de dobras que se desviam, mas finalizaremos com o principal argumento analisado pela autora em relação às dobras analógicas presentes em *Desmundo*: o duplo da personagem Oribela. Não se trata de uma dobradura da personagem, mas sim da forma como o leitor-receptor as percebe, observando, é claro, os índices reais, concretos advindos da personagem. Para falar do duplo, Gomes deveria ter observado, dentro da lógica das dobras - que são essencialmente diádicas -, o caráter ambivalente, carnalizante de Oribela. De outro modo, qualquer possibilidade de se encontrarem dobras que possam se associar à personagem Oribela deriva, sobretudo, do leitor/receptor. Somente ele permuta as marcas-tatuagens advindas das diferentes tradições utilizadas pela autora Ana Miranda. Mesmo que a crítica

de Gomes esteja fincada a conceitos barrocos (de natureza proliferante), as leituras labirínticas têm de ser imanentes. O que Gomes fez foi criar dobras da personagem principal interpretando-a (como mera analogia subjetiva) a partir de outras personagens e de outros poetas e autores, mas sem perceber desviou seu eixo principal: Oribela.

Entre as dobras e os palimpsestos há a possibilidade de se criar bifurcações narrativas. Mas é preciso, como fizemos com os palimpsestos, associá-los à recepção, para buscar nas marcas-tatuagens literárias, indicadas no romance, outras camadas herméticas.

5 - CONCLUSÃO

Mais do que chegar a alguma conclusão que possa estancar a compreensão do palimpsesto - uma vez que o mesmo se constitui como um pressuposto base e/ou ancestral teórico amplamente estudado no campo da intertextualidade ou qualquer tipo de operação dialógica -, preferimos enfatizar o caráter ensaístico, sem pretender fechar ou trazer à luz respostas classificatórias entre as diferentes abordagens, mas tão somente destacar a sua predominância no sentido de cifragem hermético-memorialística, recorrente tanto nos procedimentos poéticos tardios, quanto nos receptivos.

O sentido de profundidade, de ir à busca das raízes herméticas, torna-se mais evidente quando observamos textos como *Desmundo*, de Ana Miranda (2003). Nele percebe-se tanto um tipo de produção consciente, demonstrado pela fortuna crítica fornecida pela própria autora (anexo I); na qual atua por meio de pesquisa, por atos revisionistas; quanto um tipo de produção que transparece como palimpsesto inconsciente, em termos de procedimento poético autoral, pois está arraigado às raízes advindas de uma tradição oral, eco movediço fixado na memória cultural.

Os palimpsestos carregam memórias afetivas, discursos amorosos que se replicam na literatura, porque há sempre uma identidade (tanto autoral quanto

receptiva) que nos impele na busca das marcas, das tatuagens. Daí as constantes recriações paródicas, intertextuais, tardias presentes nos textos contemporâneos. O final feliz é um exemplo de marca palimpséstica, um paradigma que todos desejam, um clichê literário ou uma narrativa oculta, engastada à primeira, que repisa a concepção ordenadora, advinda dos contos de fadas, de que o verdadeiro amor sempre vence todos os obstáculos do *Desmundo* que vivemos.

O contributo que estabelecemos nesse ensaio com os palimpsestos, como ferramenta para a análise de romances, se dá ao associá-lo aos mecanismos da recepção que, em concomitância às teorias semióticas, permitem ao leitor, a partir das marcas-tatuagens indiciadas no texto, perceber as camadas que, herméticas, convivem em uma mesma narrativa. Somente o leitor pode, ao seguir os rastros deixados no texto-palimpsesto, bifurcar outros caminhos narrativos.

ANEXO I

-----Mensagem original-----

De: ANA MIRANDA
Data: 09/19/04 16:19:21
Para: [Antonio Panciarelli](#)
Assunto: Re: Desmundo

Caro Antonio

Finalmente terminei de preparar uma pequena bibliografia dos livros que utilizei para escrever o Desmundo. Segue num arquivo em anexo.

Quanto a suas perguntas:

Como pesquisei:

Meu método não pode ser chamado propriamente de pesquisa. Seria mais um trabalho de viajante da imaginação. Leio livros da época, e leio tantos, e tantas vezes que me impregno daquela realidade, daquela época. Há anos venho recolhendo livros sobre os diversos temas que pretendo abordar. Para a recriação da linguagem, li e reli textos do final do século 15 e século 16, de forma a absorver o espírito da linguagem. Recolho, anoto palavras, expressões, frases, versos, que pressinto terem lugar na minha narrativa.

Existem passagens no livro que remetem ao discurso vicentino. Você utilizou em suas pesquisas a obra de Gil Vicente, como A farsa de Inês Pereira e/ou o Auto da Barca do Inferno? (a figura da velha me lembra o parvo da barca)

Sim, muitas das expressões e palavras que uso são de Gil Vicente (uxtix uxe xulo cá, por exemplo), e também a descrição da passagem da rainha pelo caminho do mosteiro de Xobregas. Mas não me inspirei no parvo da barca para criar a Velha; inspirei-me, sim, nos parvos da História trágico-marítima para criar o parvo do Desmundo.

Guimarães Rosa também serviu de inspiração?

Muitas vezes quando eu me sentia muito só, perdida, desanimada, o Grande sertão me chamava da estante e eu o abria, em busca de companhia, de coragem.

E encontrei nos textos antigos muitas palavras de Guimarães Rosa, como por exemplo "nonada", que eu achava ser um neologismo. Ele estava sempre presente, de uma forma ou de outra.

Sobre o filme, gostei, sim, embora seja muito diferente do filme que eu faria. Sinto-o como uma simplificação do livro, mas que permite a compreensão ao menos de aspectos da realidade social, da fala, e de alguns costumes do período.

Com um abraço e desejando-lhe muito sucesso em seu trabalho,
Ana Miranda

E-mail classificado pelo Identificador de Spam Inteligente.
Para alterar a categoria classificada, visite o [Terra Mail](#)

Foram consultados, entre outros, os seguintes livros:

Cartas do Brasil (1549-1560), Manoel da Nóbrega, Editora Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1988; *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983; *Obras completas*, Gil Vicente, Edições Cultura, São Paulo, 1946; *Sátiras sociais*, Gil Vicente, Introdução e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Publicações Europa-América, Mira-Sintra, 1975; *História do Brasil (1500-1627)*, Frei Vicente do Salvador, Ed. Melhoramentos, São Paulo, s/d; *Notícia do Brasil*, Gabriel Soares de Sousa, Editora Martins, São Paulo, s/d; *Duas viagens ao Brasil*, Hans Staden, Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1974; *História trágico-marítima*, organização de Bernardo Gomes de Brito, Lacerda Editores – Contraponto, Rio de Janeiro, 1998 (foi consultada edição anterior); *Os Lusíadas*, Luís de Camões, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Rio de Janeiro, 1972; *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, 3 volumes, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1966; *Livro das aves*, orientação N. Rossi, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1965; *Livro de Isaac de Nínive*, transcrição de Ronaldo Menegaz, Edições do Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1994; *Um tratado da cozinha portuguesa do século XV*, fac-símile, leitura diplomática e modernização por Antonio Gomes Filho, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1994; *Curso de tupi antigo*, padre A. Lemos Barbosa, Livraria São José, Rio de Janeiro, 1956; *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, 2 volumes, introdução de Serafim Leite S. I., Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, São Paulo, 1956; *A carta de Pero Vaz de Caminha, O descobrimento do Brasil*, introdução Silvio Castro, L&PM, Rio de Janeiro, 1985; *Vasco da Gama e a sua viagem de descobrimento, relato anônimo da viagem*, José Pedro Machado e Viriato Campos, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 1969; *Vida e obra de frei João Claro*, Mário Martins, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 1956; *Vocabulário da vida de frei Pedro*, André de Resende, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1966; *Diabruras, santidades e prophcias*, Teixeira de Aragão, Editorial Vega, Lisboa, s/d. *À descoberta de Portugal*, Seleções de Reader's Digest, Lisboa, 1982; *O Brasil dos viajantes*, 3 volumes, org. Ana Maria de Moraes Belluzzo, Metalivros, São Paulo, 1994; *Visão do paraíso*, Sérgio Buarque de Hollanda, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1977; *Ensaíos*, Michel Eyquem de Montaigne, Abril Cultural, São Paulo, 1980; *Viajantes do maravilhoso, o Novo Mundo*, Guillermo Giucci, Companhia das Letras, São Paulo, 1992; *O povo português*, 2 volumes, Teófilo Braga, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985; *Cronologia de História do Brasil Colonial (1500-1831)*, orientador István Jancsó, Departamento de História – FFLCH-USP, São Paulo, 1994; *História da América Portuguesa* Rocha Pita, Editora Universidade de São Paulo – Livraria Itatiaia Editora, Belo Horizonte, 1976; *História Naval Brasileira*, dois volumes, coordenação de Max Justo Guedes, Serviço de Documentação Geral da Marinha, Rio, 1975; *A roupa e a moda*, Uma história concisa, James Laver, Companhia das Letras, São Paulo, 1993; *História da alimentação no Brasil*, 2 volumes, Luis da Câmara Cascudo, Editora Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1983; *História dos nossos gestos*, Luis da Câmara Cascudo, Editora Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1987; *Dicionário do folclore brasileiro*,

Luis da Câmara Cascudo, Editora Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1988; *Superstição no Brasil*, Luis da Câmara Cascudo, Editora Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1985; *Geografia dos mitos brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1947; *História pré-colonial do Brasil*, coordenação de Ivan Alves Filho, Europa Editora, Rio de Janeiro, 1993; *Formação do Brasil colonial*, Arno Wehling e Maria José C. de Wehling, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994; *Portugal, Razão e mistério*, António Quadros, Guimarães Editores, Lisboa, 1986; *Primeiros povoadores do Brasil (1500-1530)*, J. F. de Almeida Prado, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1939; *Inferno atlântico – Demonologia e colonização, séculos XVI-XVIII*, Laura de Mello e Souza, Companhia das Letras, 1993; *A Bahia e as capitanias do Centro do Brasil (1530-1626)*, J. F. de Almeida Prado, Editora Nacional, São Paulo, 1945.

ANEXO II

----- Original Message -----

From: carolbas

To: ana

Sent: Thursday, November 24, 2005 3:26 PM

Subject: Re: Sobre Desmundo

Ana Miranda mais uma coisa...pq. vc diz que **Isobel é irmã do Ximeno?**

Adriana Carolina

De: "ANA MIRANDA"

Para: "carolbas"

Cópia:

Data: Wed, 23 Nov 2005 22:34:27 -0200

Assunto: Re: Sobre Desmundo

> Querida Adriana Carolina

>

> Estive pensando na origem dos nomes que escolhi. **A irmã de Ximeno, Isobel**, é inspirada em uma personagem real, sobrinha de Diogo Pereira de Vasconcelos, moça de uns 14 anos que caiu ao mar. Encontrei-a num relato da História trágico-marítima, página 223.

>

> Ximeno, se não me engano, foi um nome que encontrei na Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto. Simplesmente achei-o parecido com o personagem. Decerto o Ximeno tem seu nome verdadeiro, e usa o português, como era costume na época, para esconder suas origens. Havia um rei chamado Xeri Xemindoo, no reino do Çatão, não me lembro bem. Talvez esse possa ser o nome verdadeiro de Ximeno. Houve Xatamaas, rei dos persas. Ximeno era nome comum, e ainda hoje se usa, mais como sobrenome.

>

> E Oribela, meu Deus, não me recordo se inventei esse nome, ou se o encontrei em algum texto da época. Gostei do nome porque é complexo, sugestivo. Sugere, como você observou, ouro, beleza, luz, boca (oris, em latim), Oriente, orientação, mas também se presta a uma interpretação pejorativa, como acontece com o comentário da sogra, dona Branca, que diz ser "nome de vaca". Nome estranho. Mas, quando o escolhi, pensei mais em origem. **O livro é sobre origens, do nosso país, de nosso povo, e a minha, mesma.** Foi um momento em que me aproximei de mim, e de minhas origens.

>

> Mandei para você um texto que encontrei, sobre contos de fadas, mas retornou. Agora não o tenho mais. Espero que este chegue bem. Confirme, por favor, o recebimento.

>

> Com um abraço, da

> Ana Miranda

(Grifos nossos)

ANEXO III

Cara Adriana

Meditei sobre sua pergunta, e **concordo que o Desmundo tem algo de conto de fadas, mas não me inspirei em nenhum deles.**

Claro, **tenho-os dentro de minhas memórias** e me influenciam. Entre minhas primeiras leituras estava uma coleção que se chamava Os melhores contos... e havia os poloneses, os russos, os dinamarqueses, e outros. Eu gostava especialmente da Moura Torta.

Um dos primeiros livros que conheci foi a história do Patinho feio, e me encantou sobremaneira.

E também li Eventyr, os contos de fadas de H. C. Andersen. A roupa nova do rei, por exemplo.

Mas, especialmente, eu apreciava os contos mais fabulosos, mágicos e românticos, princesas ervilhas sob o colchão, beijos encantados.

Bom trabalho.

Com um abraço,

Ana Miranda

----- Original Message -----

From: Marcos e Adriana

To: [ana](#)

Sent: Tuesday, April 05, 2005 7:48 PM

Subject: Desmundo

Cara Ana Miranda, meu nome é Adriana Carolina e atualmente estou desenvolvendo pesquisa sobre o romance Desmundo. Gostaria de saber se subjacente ao enredo de Desmundo há alguma predileção e/ou influência quanto a algum conto de fadas. Você pensou em algum quando escreveu Desmundo?

Se não pensou, vc tem alguma predileção que possa comparecer no texto mesmo que inconscientemente?

Atenciosamente agradeço pela sua atenção,

Adriana Carolina,

E-mail classificado pelo Identificador de Spam Inteligente.
Para alterar a categoria classificada, visite o [Terra Mail](#)

Esta mensagem foi verificada pelo [E-mail Protegido Terra](#).
Scan engine: McAfee VirusScan / Atualizado em 07/04/2005 / Versão: 4.4.00 - Dat 4464
Proteja o seu e-mail Terra: <http://mail.terra.com.br/>

6– BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**, UNESP, SP, 1993b.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos do discurso amoroso**, Francisco Alves, RJ, 1981.
- BATAILLE, Georges (trad. Cláudia Fares). **O erotismo**, Ed. ARX, SP, 2004.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**, Paz e Terra, RJ, 1980.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Imago, RJ, 2002.
- BLOOM, Harold. **Cabala e crítica**, Imago, RJ, 1991.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Objetiva, SP, 1995.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Imago, RJ, 2003.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A tradição sempre nova**, Ática, SP, 1976.
- BRUN, Jean. **O Neoplatonismo**, Edições 70, RJ, 1988.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**, José Olympio, RJ, 1997.
- CALDERÓN, Demétrio Estébanez. **Diccionario de términos literários**, Alianza Editorial, 1996.
- CALLIGARIS, Contardo. **Fragmentos de um discurso amoroso**, *In*: Schüler, Donald et al. *O amor na Literatura*, Porto Alegre, UFRGS, 1992.
- CARVALHO, Olívio da Costa, **Dicionário de Francês-Português**, Porto Codex, Portugal, 1986.

- CASCUDO, Luís Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**, Global Editora, SP, 2004.
- CASCUDO, Luís Câmara. **História dos Nossos Gestos uma pesquisa na mímica do Brasil**, Global Editora, SP, 2003.
- CHALHUB, Samira. **O inconsciente é o discurso do Outro**, *in*: Cesarotto, Oscar (org.) *Idéias de Lacan*, Iluminuras, SP, 1995.
- CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**, Artes Médicas, RS, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**, Ática, SP, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra Leibniz e o Barroco**, Papyrus, Campinas/SP, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica dos sentidos**. Perspectiva, SP, 2000.
- DIAS, Álvaro dos Penedos Sousa. **Introdução**. *In: Platão*, Châtelet, François, Rés Editora, Porto, Portugal, s/d.
- DOURADO, Ciléa. **Neo-Platonismo em Giordano Bruno: Proêmio à arte hermética da Memória**. [www.http://servalpntic.mec.es/~cmunoz11/cilea.pdf](http://servalpntic.mec.es/~cmunoz11/cilea.pdf)
- DUBY, Georges. **Eva e os Padres – damas do século XII**, Cia das Letras, SP, 2001.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**, Perspectiva, SP, 1976.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**, Perspectiva, SP, 1980.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**, Perspectiva, SP, 1994.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**, Perspectiva, SP, 1986.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. **Quando se fala do amor, de que amor se fala?**, *In*: David, Sérgio Nazar (org.). *Ainda o amor*, EDUERJ, RJ, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres**, Graal, RJ, 2003.

- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes – la littérature au second degré**, Seuil, Paris, 1982.
- GIL, José. **Metamorfose do corpo**, Relógio d'água, Lisboa, 1997.
- GOFF, Jacques Le. **Em busca da Idade Média**, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.
- GOMES, Cláudia Espíndola. **Oribela: o uno que se desdobra**. Dissertação de Mestrado, UFSC, 2000.
- GOMES, Maria dos Prazeres. **Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invensão**, EDUC, SP, 1993.
- HESÍODO, Jaa Torrano (trad.). **Teogonia – a origem dos deuses**, Iluminuras, SP, 1991.
- JAUSS, Hans Robert et al.; (trad. Luiz Costa Lima). **A literatura e o leitor – textos de estética da recepção**, Paz e Terra, RJ, 1979.
- JENNY, Laurent et. al., **Poétiques – revista de teoria e análise literárias – Intertextualidades**, Almidina, Coimbra, 1979.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus Símbolos**. Nova Fronteira, RJ, 1964.
- JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Vozes, RJ, 2000.
- KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**, Paz e Terra, RJ, 1988.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**, Perspectiva, SP, 1974.
- LIAÑO, Ignacio Gómez. **El idioma de la Imaginación – ensayos sobre la memória, la imaginación y el tiempo**, ed. Tecnos, Madrid, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**, F. Alves, RJ, 1983.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**, Cia das Letras, SP, 1999.

- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita – história do livro, da imprensa e da biblioteca**, Ática, SP, 1996.
- MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos – o significado das funções femininas nos contos de Perrault**, Unesp, SP, 2000.
- MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**, Forense Universitária, RJ, 1987.
- MIGUEL, Mara Sueli de Moraes. **Considerações acerca do amor platônico no Banquete**, Mestrado em Filosofia, PUC/SP, 2002.
- MIRANDA, Ana. **Desmundo**, Cia das Letras, SP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**, 1978.
- MOLES, A. **A criação científica**. Perspectiva, SP, 1981.
- MONTILLO, Cláudia Capello. **Com medo do desejo**, *In*: David, Sérgio Nazar (org.). *Ainda o amor*, EDUERJ, RJ, 1999.
- NETO, Geraldino Alves Ferreira. **O amor é dar o que não se tem**, *in*: Cesarotto, Oscar (org.) *Idéias de Lacan*, Iluminuras, SP, 1995.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama – amor e erotismo**, Siciliano, SP, 2001.
- PESSANHA, José Américo Motta. **Platão: as várias faces do amor** *in*: Cardoso, Sergio et al, *Os Sentidos da paixão*, Cia das letras, SP, 1989.
- PIGNATARI. Décio. **As decifrações semióticas** *In: Semiótica & Literatura*, Cultrix, SP, 1987.
- PLATÃO (Introdução, versão e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo), **Fédon**, Brasília, UNB; SP, Imprensa Oficial, 2000.
- PLATÃO, **Apologia de Sócrates – Banquete**, Martin Claret, SP, 2000.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**, Veja, Lisboa, 1978.

- ROBLEDO, Antonio Gómez. **Platón, los seis grandes temas de su filosofía**, México, 1993.
- ROSENFELD, Kathrin Holzirmayr. **Figuras do amor medieval**, *In: Schüler, Donald et al. O amor na Literatura*, Porto Alegre, UFRGS, 1992.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**, Guanabara, RJ, 1988.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Canibalismo amoroso**, Rocco, RJ, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & CIA**, Ática, SP, 1991.
- SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas – Peirce e a literatura**, Imago, RJ, 1992.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos – semiose e autogeração**, Ática, SP, 1995.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**, Brasiliense, SP, 1994.
- SCIACCA, Michele Federico. **Histórias da filosofia I – Antiguidade e I. Média**, Mestre Jou, SP, 1962.
- SOUZA, Laura de Melo. **Inferno Atlântico – Demonologia e colonização séc. XVI-XVII**. Cia Letras, SP, 1993.
- TATAR, Maria e BORGES, Maria Luiza X. **Contos de Fadas edição comentada & ilustrada**, Zahar, RJ, 2004.
- TOMACHEVSKI, B. **Temática**, *in: Teoria da Literatura – formalistas russos*, Editora Globo, RS, 1973.
- VALENTE, José Augusto Vaz, **A certidão de Nascimento do Brasil – A carta de Pero Vaz de Caminha**, USP, SP, 1975.
- VICENTE, Gil. (Introd. Segismundo Spina). **O velho da horta, Auto da Barca do Inferno, Farsa de Inês Pereira**, Brasiliense, SP, 1984.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira – sobre contos de fadas e seus narradores.**

Cia Letras, Sp, 1999.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**, Cultrix, SP, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**, Cia das Letras, 1993.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)